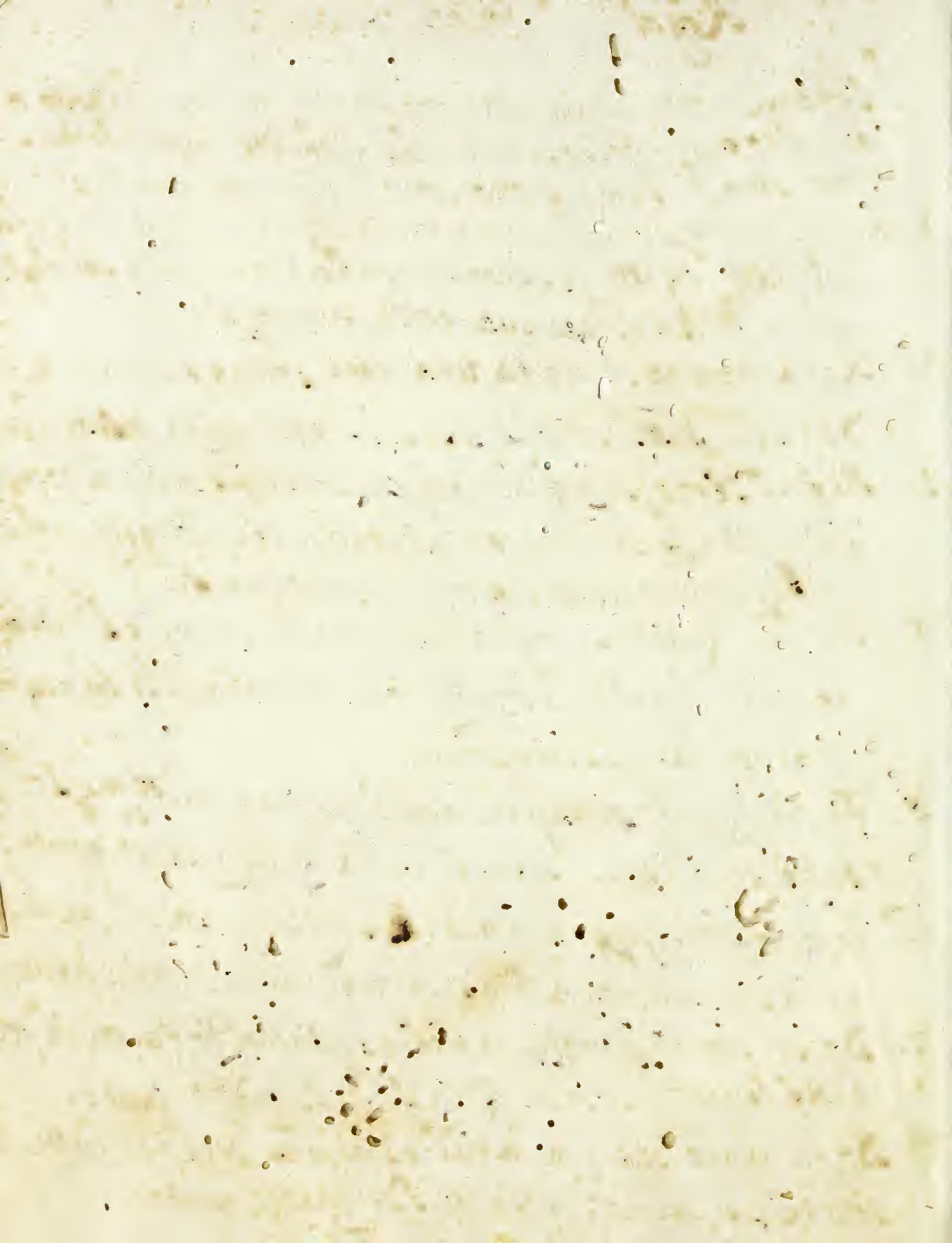
Regola per intonare i Salmi.

l'Intonazione non è altro, che dar principio al Canto o più alto, o più basso secondo, che richiede la Cantilena.

Otto sono li Tuoni, e otto sono le intonazioni:

1. Re, la primo, si piglia una terza sopra, e s'intuona fa, sol, la, legata la seconda con la terza, e si salmeggia nel la, di Nat: Grave sua corda principale.
2. Re, fa secondo, si piglia una nota sotto, e s'intuona do, re, fa, tutte sciolte, e si salmeggia nel fa di Nat: Grave.
3. Mi, fa Terzo, si piglia una terza sopra, e s'intuona do, re, fa legata la seconda con la terza, e si salmeggia nel fa di B: quadro acuto sua corda principale.
4. Mi, la, Quarto si piglia una quarta sopra, e s'intuona re, do, re, legata la seconda con la terza, e si salmeggia nel la di Nat: Grave
5. Fa, fa quinto si piglia la med.ª e s'intuona do, mi, sol, tutte sciolte, e si salmeg.ª in fa di B. quadro acuto.
6. Fa, la, sesto si piglia la med.ª e s'intuona fa, sol, la, legata la seconda con la 3.ª, e si salmeg: nel la, di Nat: grave.
7. Do, Sol settimo si piglia la med.ª e s'intuona do, fa, mi, fa, sol, tutte legate, e si salmeg.ª in sol di B quadro acuto.
8. Do, fa ottavo si piglia la med.ª e s'intuona do, re, fa, tutte sciolte, e si salmeg.ª in fa di B. quadro acuto.

IL CANTORE ECCLESIASTICO.

IL CANTORE ECCLESIASTICO

Per istruzione de' RELIGIOSI

MINORI CONVENTUALI,

E benefizio comune di tutti

GLI ECCLESIASTICI,

DEL P. GIUSEPPE FREZZA DALLE GROTTE

Maestro in Sacra Teologia.

TOMO PRIMO.

Terza Impressione.

IN PADOVA, MDCCXXXIII.

Nella Stamperia del Seminario.

Appresso Gio: Manfrè.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

AGLI ECCLESIASTICI
desiderosi di ben servire a DIO.

IL Sagrificio di Lode, tanto gradito all' Altissimo, è un Tributo sì ragionevole, che il semplice dubitar dell' opposto può esser sufficientissimo indizio o d' un' Anima senza Ragione, o d' un Cuor privo di Fede. Non v' ha per ciò fra gli Uomini chi viva esente da un obbligo sì doveroso, come che tutti ugualmente fummo da Dio beneficati sopra ogn' altra Creatura, tolta l' Angelica. Ne corre nondimeno un Debito particolare per gli Ecclesiastici, massime Claustrali, i quali non per altro segregati dal secolo, ed impressi con i sagri Caratteri, vennero destinati in qualità di nobilissimi Corteggiani ad assistere ogni giorno alla sovrana Maestà d' un Monarca sì grande nella Reggia del sagro Tempio. Richiede per tanto il dovere, che in un' Azione sì degna non si tralasci veruna di quelle Condizioni, che possono concorrere a qualificarla. Una di queste è l' Artificio del Canto,

sen-

ſenza di cui difficilmente può pratticarſi l'avvertimento di ſervire a Dio con allegrezza, inculcatoci dal coronato Cigno della Giudea, il quale appunto in un ſimile affare fu sì geloſo del Canto, che trattando delle divine Lodi, rare volte le ſcompagna dagli Accenti canori; anzi egli ſteſſo non contento d'aver compoſte con metrico ſtile le miſterioſe Canzoni de' ſuoi Salmi, non iſdegnava di condirle ſovente con le melodie della gioconda ſua Voce, e d'alternarle con le ſinfonie del ſuo Plettro ſonoro. Nè per altro queſto ſagaciſſimo Prencipe all'aſſiſtenza dell'Arca ſol dall'Ordine Levitico ſcelſe i Cantori più eccellenti, ſe non per darne ad intendere, che le Perſone deſtinate al ſagro Tempio, tra l'altre Doti, delle quali han da eſſere adorne, dovrebbero altresì poſſedere almeno una competente notizia del Canto. Che ſe gl'Iſtrioni più sfrontati con tanto ſtudio ſi preparano per comparire in pubblico a recitar non ſolo l'Opere eroiche; ma eziandio le Comedie ridicole: con quanto maggior premura dovranno gli Eccleſiaſtici applicarſi, acciochè le ſagre Funzioni non rieſcano ſenza il dovuto Decoro, quali con ingiuria non lieve di Miſterj sì degni, pur troppo rieſcono, mentre vengo-

no eſſercitate da tanti, che per lo più ignorando ſi-
no i Rudimenti del Canto, convertono le Chieſe de'
Criſtiani in Sinagoghe d'Ebrei? E (ciò che è deplora-
bile) non v'è ſcarſezza di quelli, che ſtimano coſa
da Grande non ſaper il Canto Fermo, quaſi che un
Gregorio, ed un Leone, che lo ripoſero tra gli Affari
più importanti del Vaticano, aveſſero derogato alla ſu-
blimità del lor Grado. Queſta ſola conſiderazione, ac-
compagnata da frequentiſſimi impulſi di Religioſi ze-
lanti, fu appunto il motivo, che m'induſſe a diſten-
der la preſente Operetta; perchè riflettendo, che l'ap-
parente difficoltà, maſſime d'inſegnare il Canto Fer-
mo, priva la maggior parte degli Eccleſiaſtici (che
per altro ne vivono deſideroſiſſimi) d'un ornamento sì
neceſſario: mi giova di ſperare, che ridotto a metodo
facile, ed eſſatto, poſſa inanimir alcuni ad inſegnar-
lo, e molti ad apprenderlo. Ho quì tralaſciate molte
Erudizioni, che ſi potrebbero addurre, ſembrandomi
più curioſe, che neceſſarie. Nè ſto a citare Auttori,
perchè il Maeſtro principale, che ho avuto, è ſtata la
continua Prattica di molto tempo, e la curioſità impor-
tuna di ſodisfarmi in ogni dubbio, che mi s'è offerto
in tal materia. Onde ſpero di non laſciar quì notizia,

che

che possa esser giudicata necessaria per istituire un buon CANTORE ECCLESIASTICO. *Voglia il Signore, che non riesca vana questa mia, tutto che lieve fatica di pochi giorni; ma ricavandosene qualche profitto da chi vi s' applicherà di buon cuore, rendansene le dovute Grazie al Dator d' ogni Bene. Che in quanto a me mi dichiarerò soprabbondantemente appagato, quando sappia d' aver avuto la sorte d' esser compatito.*

DIVI-

la
20.
12. D.
la,sol,re
13. E.
la, mi
11. C.
sol,faut
N. acut
b.acut. F.
19. D.
la, sol.
18 C.
14. fa, ut
sol, fa
10. B b
fa, mi
b.sopracut. G.
16. A.
17. B. b
15. sol, re, ut
la, mi, re
fa, mi
9. A.
la, mi, re
8. G.
sol, re, ut
b.acut.
1. F. ut.
grave
4. C.
fa, ut
Nat grave
5. D.
sol re
6. E.
la, mi.
7. F.
fa, ut.
b.grav.
A. re.
2.
3. B. mi
E. la
D. la sol
C. sol fa
B. b fa mi b.
A. la mi re
G. sol re ut b.sopracut
F. fa ut b.acut.
E. la mi
D. la sol re
C. sol fa ut Nat acut.
B. b fa mi b.
A. la mi re
G. sol re ut b.acuto
F. fa ut b.grave
E. la mi
D. sol re
C. fa ut Nat grave
B. mi
A. re
F. ut b.grave

DIVISIONE
DELL' OPERA.

SArà la preſente Opera diviſa in quattro Parti, ed ogni Parte in diverſe Leziòni, ed ogni Lezione in diverſi Punti, per maggior commodo di riportare il Lettore da un luogo all'altro.

Nella Prima Parte ſi darà l'eſatta notizia di leggere puramente le Note in ogni occaſione poſſibile, col loro valore, ed altri accidenti.

Nella ſeconda ſi diſcorrerà de' Toni Regolari, Irregolari, Miſti, e Traſportati, e delle Intonazioni pratiche per ogni occorrenza.

Nella Terza ſi tratterà del modo d'intonare in tutti i Generi di Canto, e dell'unione dell'Organo col Coro, con altri utiliſſimi Avvertimenti.

Nella Quarta ſi daranno ad intender le Regole di comporre nel Canto Fermo.

NOI REFORMATORI
Dello Studio di Padovā.

HAvendo veduto per la fede di revisione, ed approvazione del P. F. Ambrosio Lisotti Inquisitore, che nel Libro intitolato, *Il Cantore Ecclesiastico*, *Opera del R. P. Gioseppe Frezza Min. Conv.* non vi è cos' alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per attestato del Segretario nostro niente contro Prencipi, e buoni costumi, concedemo licenza, che possi esser stampato, osservando gli ordini in materia di Stampe, e presentando le solite copie alle pubbliche Librarie di Venezia, e di Padova.

Dat. li 27. Aprile 1698.

(Sebastiano Foscarini Cav. Proc. Ref.
(Girolamo Venier Cav. Ref.
(Francesco Cornaro Proc. Ref.

Agostino Gadaldini Segret.

Approbatio Reverendiss. P. Generalis.

QUantum in nobis est, Ecclesiasticorum utilitati consulentes, cum opus, quod dicitur, *Il Cantore Ecclesiastico*, a P. M. Josepho Frezza de Cryptis elaboratum, & a P. M. Bartholomæo Filaroli de Padua Definitore Perpetuo, & Josepho Ferrari in Ecclesia nostra S. Antonii Ord. Min. Conv. Musices Mag. revisum, ex eorum attestatione, ut liquet, nil Catholicæ Fidei, & bonis Moribus, aut Sacris Ritibus contrarium contineat, imo plurimum necessitati, & utilitati Ecclesiæ pro Psalmodia profuturum speremus, luce dignum judicamus, ac proinde licentiam eidem concedimus, ut servatis servandis typis mandare possit. In fidem, &c.

Dat. Paduæ die 24. Aprilis 1698.

Fr. Felix Rotondi Th. Minister Generalis.

F. Ignatius Tevo de Plebe Sacci Secr. & Assist. Ord.

DEL

DEL CANTORE ECCLESIASTICO

PARTE PRIMA.

In cui si danno le Regole per leggere perfettamente le Note, e conoscere il loro valore, cogli altri accidenti.

LEZIONE PRIMA.

Che cosa sia il Canto Fermo, e quante siano le Note, e Chiavi del Canto.

I. IL *Canto Fermo è una Modulazione di Voce, senz' Armonia, e senza diversità notabile di Tempo, usata negli Uffizj Ecclesiastici.* Dicesi *Modulazione di Voce*, ed in ciò conviene col canto Figurato, perchè l'uso della Voce senza Modulazione è più tosto un leggere, che un cantare. Dicesi *senz' Armonia*, perchè questa producesi da più Parti, cioè gravi, ed acute, che nel medesimo tempo cantano con voci concordemente diverse, come accade nel canto Figurato; ma nel canto Fermo tutti cantano all' Unisono, cioè alla medesima voce, e perciò forse sortì il nome di *Fermo*. Dicesi *senza diversità notabile di tempo*, perchè nel canto Fermo quasi tutte le Note si misurano con la medesima durazione, eccettuate quelle, che sono formate in figura di Rombo, o in altra forma, come si dirà nella Lezione 8. di questa Parte num. 1. e 2. Dicesi per fine *usata negli Uffizj Ecclesiastici;* perchè appunto per questi fu inventato il canto fermo, sì per la sua sodezza, e Maestà, come per l' Unisonanza delle Voci, che ben esprime la perfetta Unione de' Cuori, che richiedesi in coloro, i quali s' adunano a lodare il Signore, per mezo della Cristiana carità.

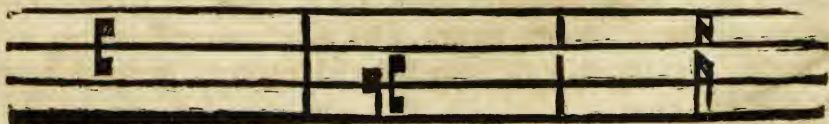
II. L'accennata Modulazione si fa col moto della voce o in sù, o in giù per via de' Tuoni, e Semituoni, de' quali si parlerà nella Lez. 1. della 3. Parte num. 2. e 3. Segni di questi Tuoni, e Semituoni sono alcune figure, che si chiamano Note, o per dir meglio Caratteri, ed Elementi del canto, le quali non son altro che sei, cioè *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.*

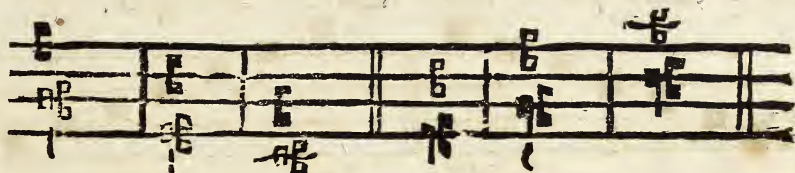
Ben è vero, che la prima fu da' Moderni cangiata in *Do*, forse per esser tra le vocali più sonora l'*O*, che l'*U*, (Alcuni però non *Do*, ma *Du* pronunciano, acciochè tutte le vocali abbian la sua nota) Da noi si confonderà l'una coll'altra, e diremo *Do*, per uniformarci all'uso più comune. Di queste Note tre servono per ascendere, cioè *Do*, *Re*, *Mi*; e 3. per discendere, cioè *La*, *Sol*, *Fa*.

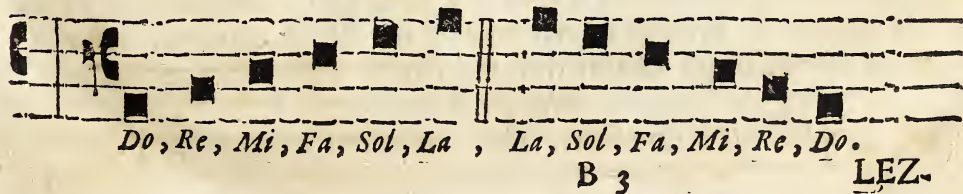
III. Queste Note nel Canto fermo si trovano per lo più disposte fra quattro Linee paralelle, che si chiamano Righe, cioè o nelle Righe medesime, o ne' spazj di mezzo, o sotto, o sopra alle medesime Righe. Dissi *per lo più*, perchè l'aver 4. o 5. Righe non fa differenza tra 'l Canto fermo, e Figurato, potendosene non men che in questo, usar 5. anche in quello. Ma s'usan 4. perchè tra 4. Righe si comprendono al più 9. voci, che agevolmente possono esser toccate da tutti, dove tra 5. Righe ne capirebbero 11. che non da tutti possono esser battute. Oltre di che, occorrendo salire, o calare il Canto più sù, o giù delle 4. Righe, può supplirsi con la mutazion della Chiave, come sovente si prattica.

IV. Ma perchè le predette Note nel Canto fermo non han sito determinato, per ritrovarle fa di mestieri la cognizion delle Chiavi. Queste dunque (che son la Guida del Canto) sono alcune *Figure composte di due, o tre segni*, situate ordinariamente nel principio d'ogni Verso in una delle 4. Righe.

V. Le Chiavi del canto fermo son due. Una si chiama di C. *Sol*, *Fa*, *ut*, & è composta di due segni, o Note, che abbracciano una delle 4. linee. L'altra si chiama di *F. Fa*, *ut* composta di tre segni, o Note, che pur comprendono una linea. Se bene in alcuni Libri antichi si trova questa ancora figurata con due segni; con questa differenza dalla prima, che i segni di quella tondeggiano, e in questa han del quadro, e vi si scorgono sotto, e sopra due lineette, il che deve avvertir chi canta in tal sorte di Libri, per non equivocar nelle Mutazioni. Ecco la figura distinta di tutte tre le chiavi accennate.

La

La chiave di *G, Sol, re, ut* non si prattica nel canto fermo, usandosi questa ne' sopracuti, chè non anno qui luogo; benchè per altro implicitamente vi sia anche nel grave, come può conoscere chi ben pondera le Lettere del canto, delle quali non è qui tempo di favellare.

VI. Queste chiavi han fra di loro tal connessione, che sempre tre Righe inclusive sotto a quella di *C. sol, fa, ut* s' intende infallibilmente quella di *F. fa, ut*; e tre Righe sopra a questa s' intende quella. Non mai però tre Righe sopra alla prima s' intende la 2. nè 3. Righe sotto la 2. s' intende la 1. e la ragione apparirà discorrendosi delle Lettere nella lez. 6. di questa Parte. Per ora basta farne vedere il sito in ogni occasione possibile, avvertendosi, che la chiave bianca significa, quella, che s' intende.

VII. Le medesime chiavi si trovan talora situate nel mezzo al verso, e ciò accade, quando le Note han da salire, o calar tanto, che di sopra, o di sotto non vi è luogo da scriverle; e però dovendo salirsi, s' abbassa la chiave; ed all' incontro dovendo calarsi, s' inalza; come si vedrà negli essempj, che si porranno nella Prattica delle Note, massime nelle mutazioni.

VIII. Per legger dunque distintamente le Note, osservisi prima il luogo della chiave, ed ivi (per ora) si dica *Fa*, e da questo *Fa*, si proceda ordinatamente così nel salire, come nel calare dicendosi *Fa*, *Sol*, *La* in sù, e *Fa*, *Mi*, *Re*, *Do* in giù, collocando una Nota nella Linea, ed una nello spazio, come vedesi qui sotto nell' ordine semplice, e gradato delle predette Note, che si chiama la Scala, in ambedue le chiavi.

LEZIONE SECONDA.

Del Fa finto, e de' Salti.

I. OCcorre spesse volte, che sopra il *La* vi sia un'altra Nota, e questa, purchè sia sopra la chiave di *F. fa, ut*, per ordinario suol chiamarsi *Fa*, e dicesi *Fa* finto; ma però sopra la chiave di *C. Sol fa ut* questa Regola non vale, come si vedrà nella futura Lezione 4. num. 5. trattandosi della Mutazione di 4. e questo *Fa* finto suole additarsi alcune volte col segno precedente, o d'un b. rotondo, o d'una meza chiave, come si dirà del b. molle; ma però non è necessario tal segno, quando il canto per se stesso richiede. Essempio,

II Fallisce questa Regola nel Terzo, e Quarto Tono, quando il canto non frequenti il *Fa* della predetta chiave di *F. fa ut*, perchè in tal caso, (come a suo Tempo si dirà trattandosi de' Toni) non ha luogo il *fa* finto. Come anche in altri Toni, e particolarmente nel Settimo, ed Ottavo, quando prima di calare alla chiave di *F. fa ut* si fa cadenza.

III. Veduto l'ordine semplice delle Note poste gradatamente, siegue la notizia de' Salti. Allora dunque due note si dicono di salto, quando tra l'una, e l'altra framezza il luogo per una, o più note, e secondo la distanza d'una nota dall'altra, diversi sono i salti.

IV. Se dunque tra la prima, e seconda nota framezza il posto per una, talmente che tra l'una, e l'altra inclusive con quella, che vi manca si contino tre note, allora si chiama salto di Terza. Così discorrasi proporzionatamente de' salti di Quinta, Sesta, ed Ottava, benchè gli ultimi due nel canto fermo son molto rari.

Salti di Terza.

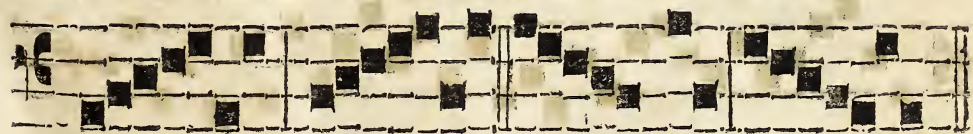
V. Questi son di due sorti, cioè di Terza maggiore, che costano

no di due Tuoni intieri, come dal *do* al *mi*, e dal *fa* al *la* per ſalire; e vice verſa dal *la* al *fa*, e dal *mi* al *do* per calare; o di Terza minore, che coſtano d' un Tuono, e d' un ſemituono, come dal *re* al *fa*, e dal *mi* al *ſol* per ſalire; e dal *ſol* al *mi*, e dal *fa* al *re* per calare. Che coſa poi ſia Tuono, e Semituono, ſi vedrà nella 3. Parte lez. 1. num. 2. Eccone gli eſſempj prima di grado, e poi diviſi.

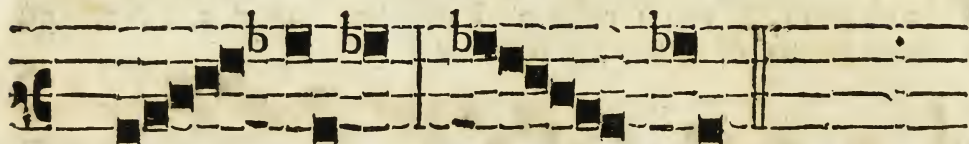
Salti di Quarta.

VI. Queſti coſtano ſempre di due Tuoni, ed un Semituono, così:

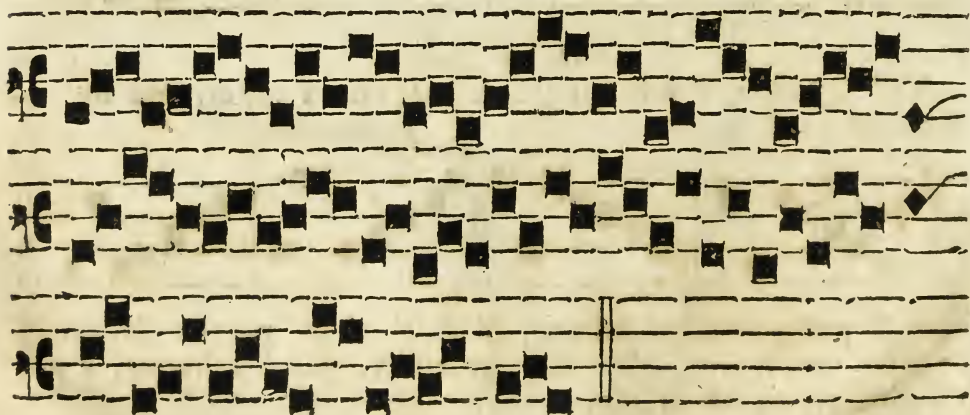
Salti di Quinta.

VII. Queſti coſtano ſempre di tre Tuoni intieri, ed un Semituono così.

Non ſi pongono altri eſſempj di Salti di 5. perchè dal *mi* al *fa* finto non v'è 5. perfetta, per eſſervi due Semituoni, e per gli altri richiedeſi la mutazione.

Salti di Sesta.

VIII. Questi costano di tre Tuoni, e due Semituoni, come dal *re* al *fa* finto, e viceversa, così.

Nè meno qui si pongono altri essempj, perchè per gli altri, fuor del predetto, richiedesi la Mutazione, di cui nella futura Lezione, & allora s' addurranno altri essempj; come anche del salto di 7. che non s' ammette, e di 8. che per l' istessa cagione tralascianzi.

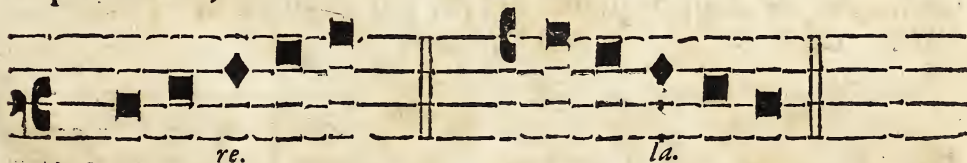
IX. E per meglio affrancarsi tanto in leggere, quanto in cantare i salti essemplificati, eccone una Miscellanea nella sottoposta Prattica, dove s' avverta, che la Figura ultima, che si trova nel verso di quattro Righe non è Nota; ma solo un Indice, o Mostra della 1. Nota, che succede nel Verso susseguente; e però è fatta con una codetta, e più picciola dell' altre. Il che deve osservarsi ogni volta, che nel fine del verso non finisce il canto, & anche quando nel mezo al verso si muta la chiave, come pur si vedrà a suo tempo.

Prattica de' Salti.

LEZIONE III.

Delle Mutazioni.

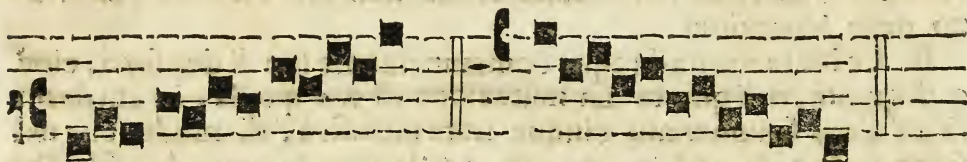
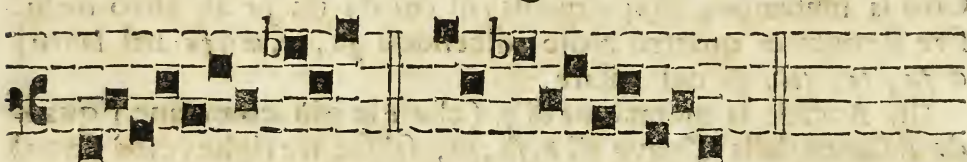
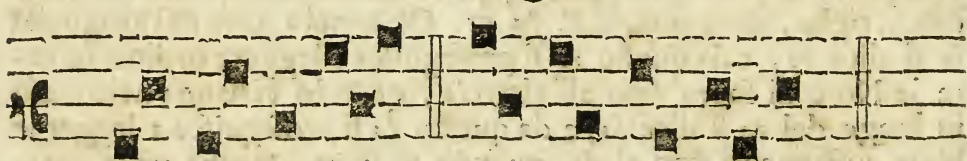
I. POichè le note non ſon altro che ſei, e per lo più il Canto tranſcende più note ſopra il *la*, o cala ſotto il *do*: è neceſſario di replicar le medeſime note, acciochè quelle, che ſopravanzano alla ſcala, non reſtino ſenza nome. E ciò ſi fa per mezzo delle Mutazioni.

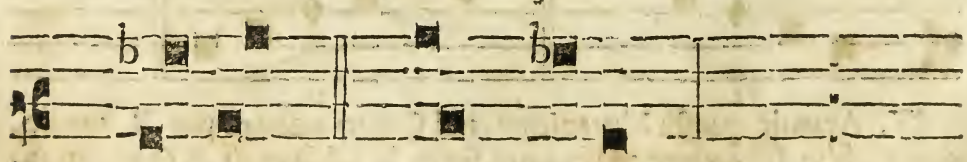
II. Le Mutazioni adunque communemente ſon di due ſorti, cioè o di quinta, o di quarta. La mutazione di 5. e quella, in cui da un *fa* all' altro ſi numerano cinque note incluſive, di modo che nel ſalire ſi dica *fa*, *ſol*, *re mi*, *fa*, e nel calare *fa*, *mi*, *la*, *ſol*, *fa*. Così la mutazione di 4. e quella, in cui da un *fa* all' altro incluſive ſi contano quattro Note, dicendoſi *fa*, *re*, *mi*, *fa* nel ſalire; e *fa*, *la*, *ſol*, *fa* nel calare.

III. Accade la mutazione di 5. (che è la più commune) quando il Canto dalla Chiave di *F. fa*, *ut*, ſaliſce tre righe, cioè ſino al *C. ſol fa ut*, o pure all' oppoſto, quando dalla Chiave di *C. ſol fa ut* cala 3. righe, cioè ſino all' *F. fa ut*. Onde nel 1. caſo nel luogo del *la* ſi dice *re*, e da queſto *re* ſi proſeguiſce a leggere ordinatamente le Note di ſopra ſino all' altro *la*, quando vi ſiano; nel 2. caſo in luogo del *re* ſi dice *la*, e da queſto *la* ſi proſeguiſce a legger le Note ſuſſeguenti ſino al *do*, quando vi ſiano. Sicchè nella riga, che framezza fra l' una, e l' altra Chiave, ſi dice *re* per ſalire, e *la* per calare, così.

IV. Accade queſta Mutazione nel Canto ancora per B. molle, e potrebbe ſuccedere parimente ſotto la Chiave di *F. fa ut*, quando queſta ſi poneſſe nella 4. Riga (cioè nella Riga ſuperiore) ed il canto calaſſe ſino allo ſpazio ſotto la prima Riga da baſſo; ma del primo caſo ſi parlerà a ſuo luogo, e del 2. ſe ne formerà un eſſempio nella futura lez. al num. 8. benchè non ritrovisi mai

prat-

pratticata ne' Libri di canto fermo, trattandosi di calare alle Note sottogravi, e profonde, che nel canto fermo, per esser estreme, e da pochi potendo esser toccate, non hanno luogo; tanto più, che dandosi un tal caso, dovrebbe calarsi una corda sotto alla prima della Mano, che è *Gamma ut*, sotto la quale non c'è altra corda, come si vedrà nella 6. Lez. di questa Parte. Può ben vedersi tal mutazione frequentata nella parte del Basso nel canto figurato.

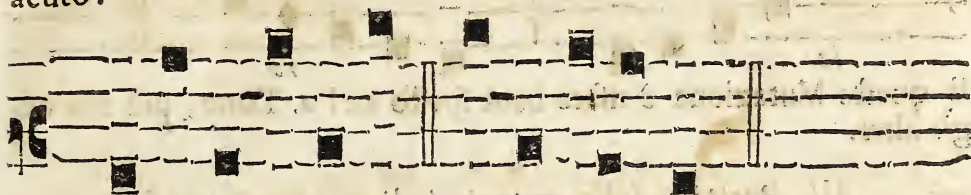
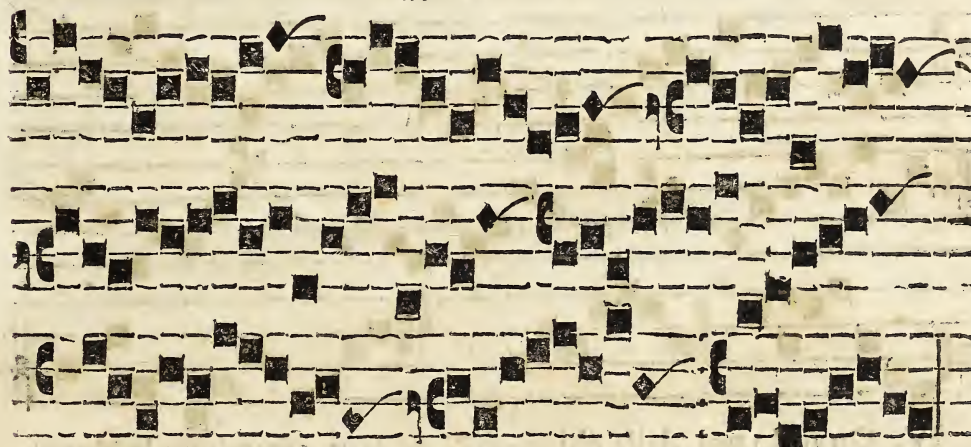
V. *Salti di Terza.*

VI. *Salti di Quarta.*

VII. *Salti di Quinta.*

E quì s' avverta, che il Salto di 5. da un *fa* all' altro *fa* è incantabile dopo quello del *mi* all' altro *mi*; come anche nel discendere quello del *mi* doppo quello del *fa*, per cagione del Tritono.

VIII. *Salti di Sesta.*

Non si danno altri essempj del Salto di 6. in questa Mutazione, perchè per assegnarli per essempio dal *do* al *la*, e dal *fa* della chiave *F. fa ut* al *sol* sopra C. *sol fa ut* si richiederia il *Diesis* nel *do*, e nel *fa* (altrimenti saria di quatro Tuoni intieri, e d' un Semituono

contro

contro la natura del Salto di 6.) che per queſto tanto non è neceſſario d' uſarlo.

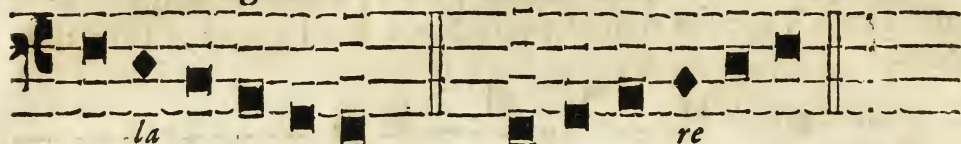
Salti d' Ottava.

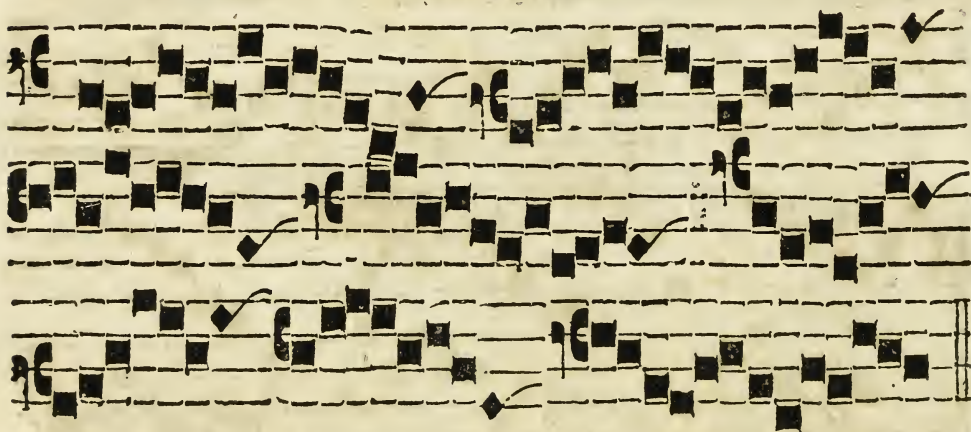
IX. Queſti richiedono cinque Tuoni, e due Semituoni, e ſono l' iſteſſa Voce, ſe non che una Nota è nel grave, l' altra nell' acuto.

Prattica della detta mutazione con la mutazione delle Chiavi.

LEZIONE IV.

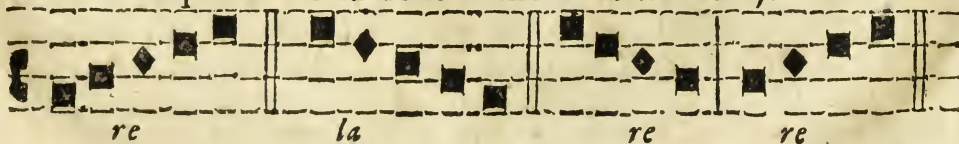
Della Mutazione di Quarta.

I. LA Mutazione di 4. accade per ordinario, quando 3. Righe ſopra, o ſotto una chiave non intendeſi l' altra, e però viene uſata ſotto la chiave di *F. fa ut*, e ſopra la chiave *C. ſol fa ut*; e benchè ſembri diverſa in quella, & in queſta, nulladimeno è la medeſima, ſe non che ſotto la chiave di *F. fa ut* è di natura grave, e ſopra quella di *C. ſol fa ut* è acuta come chiaramente ſi moſtra di ſotto al num. 4. di queſta lez.

II.

II. Occorrendo adunque, che le Note calino tre Righe sotto la chiave di *F. fa ut*, si dica *la* nello spazio immediatamente sotto la detta chiave; e dovendosi ritornare alla medesima chiave dicasi *re* nella Riga sotto l'istessa chiave così.

E questa Mutazione è usata bene spesso nel 2. Tono, più che negli altri.

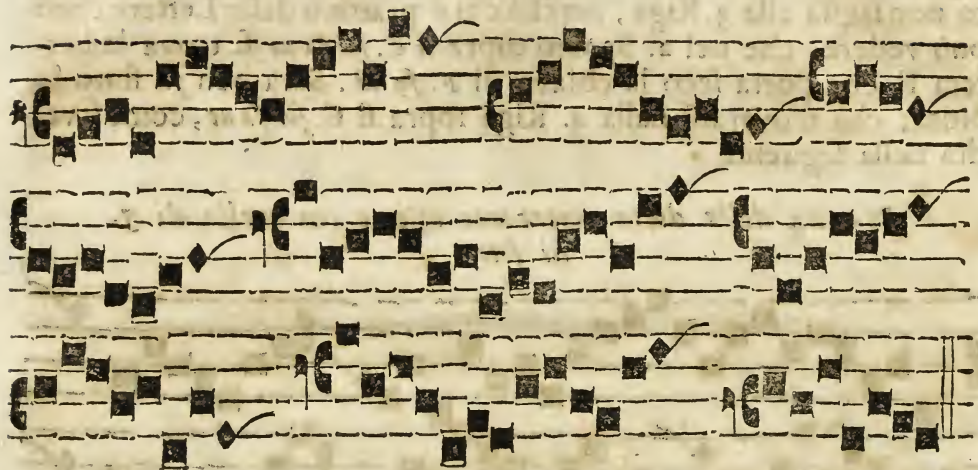
III. *Prattica delle mutazioni di 4. assieme con le mutazioni di 5.*

IV. Quando poi dalla chiave di *C. sol fa ut* ascendono le Note sino al 2. Spazio di sopra, cioè alla 4. sopra alla chiave, all' ora deve dirsi *re* nello spazio immediatamente sopra la medesima chiave; e dovendosi poi calare allo Spazio sotto la chiave ha da dirsi *la* nella Riga sopra l'istessa chiave; perchè se il canto non tornasse più sotto della chiave, si può, anzi deve dirsi *do*, o *ut* nella medesima per le ragioni, che si vedranno trattandosi delle Lettere. E questa Mutazione è molto usata nel 7. Tono così.

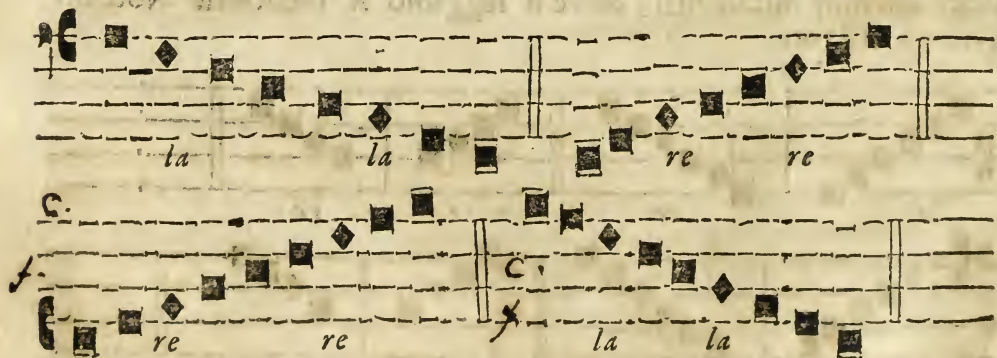
V.

V. S' ingannano per tanto coloro, che pretendono di legger ſopra queſta chiave, come ſe vi foſſe il *fa* finto, quando il canto non ſaglia alla 3. Riga, perchè chi è prattico delle Lettere, ben può vedere, che nel 2. Spazio ſopra il *C. ſol fa ut* ſi trova la Lettera F. che porta ſeco la chiave di *F. fa ut*. Sarà ben *fa* finto la Nota, che troveraſſi nella 4. Riga ſopra il *C. ſol fa ut*, come ſi vedrà nella ſeguente

Prattica della detta mutazione aſſieme con quella di 5. di ſotto.

VI. Or come queſta Mutazione ſia la medeſima ſotto la chiave di *F. fa ut*, e ſopra quella di *C. Sol fa ut*, chiaramente ſi vede negl' eſſempj infraſcritti, dove ſi leggono le medeſime Note un' Ottava diſtante.

Miſcel-

VIII. *Miscellanea di tutte le predette mutazioni*.

questa però, come che è incantabile, serve puramente per essercitarsi nel leggere.

VIII. Può esser (ma, come s'è detto di sopra nella Lez. 3. nu. 4. non se ne trova essempio nel canto fermo) che il canto discenda allo spazio sotto alla 4. Riga doppo la chiave di *F. faut*; o pure che ascenda allo spazio sopra la 4. Riga dopo la chiave di *C. sol faut*. In tal caso serva di Regola generale, che sempre dopo una Mutazione di 4. siegue quella di 5. e vice versa, dopo quella di 5. siegue quella di 4. così.

IX. Il che deve intendersi ancora, se fossero 5. 6. 7. o più Righe

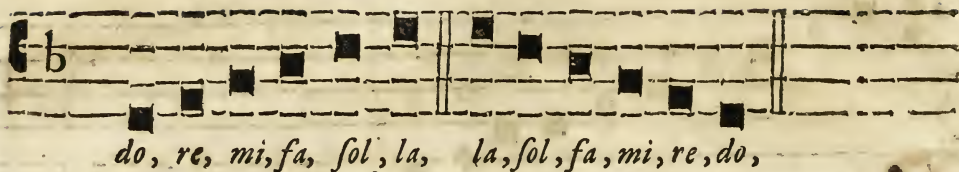
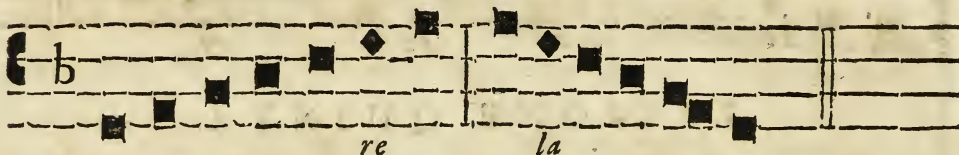
ghe in infinito, benchè per altro con voce piena ſarebbero incantabili tante Note, come appariſce dall' eſſempio, che ſegue.

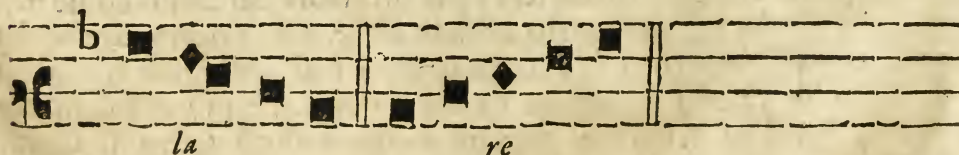
LEZIONE QUINTA.

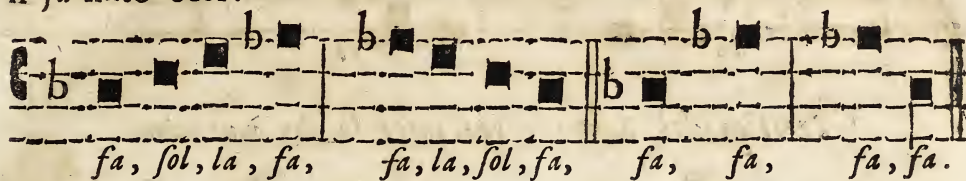
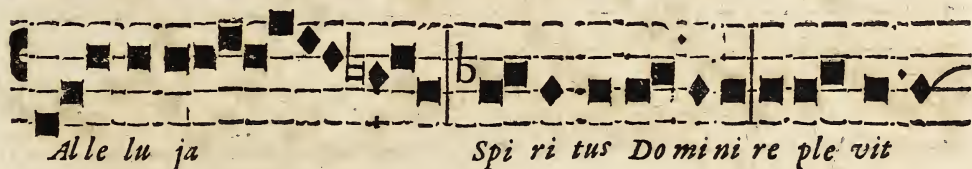
Del B. molle, e ſue mutazioni.

I. OGni qual volta nel principio del Verſo di 4. righe nello ſpazio immediatamente ſotto alla chiave di *C. ſolfa ut* ſi trova notata queſta Lettera b. o pure una mezza chiave, come ſi vede ne' Libri antichi, ſarà ſegno, che tutta la cantilena deve cantarſi per B. molle, cioè traſportar le Note dalla riga allo ſpazio, e dove il *fa* ſi diceva nella riga della chiave, deve dirſi nello ſpazio ſegnato col b. il quale ſerve per direttore del canto come una chiave. Il che per ordinario accade nel 5. e 6. Tuono, ancorchè non vi foſſe notato il b. eccettuati quei caſi, de' quali ſi parlerà di ſotto in queſta medeſima Lez. nel num. 4. e più diffuſamente nella 4. Par. Lez. 6. num. 2. perche molte volte ſi trova il Quinto Tono anche in b. quadro, come ſi vedrà.

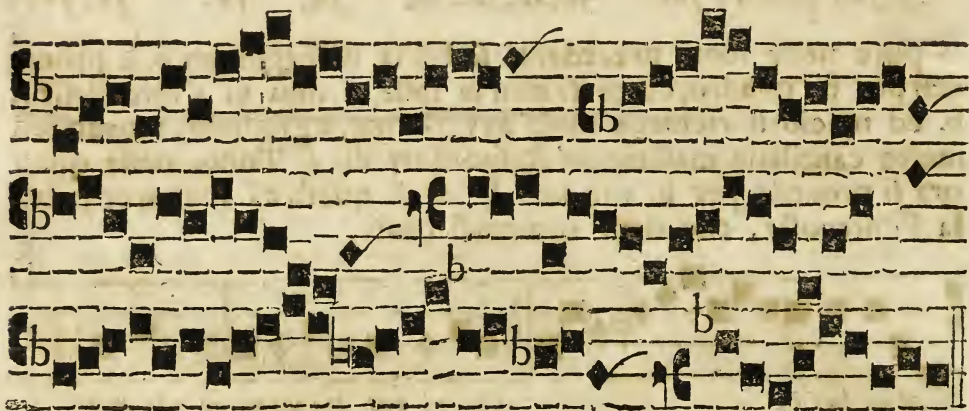
Scala

Scala del B. molle.

II. Questo canto non oltrepassa il progresso della sudetta Scala, cioè dalla chiave di *F. fa ut*, (dove principia) non s'estende più alto, che allo Spazio sopra la chiave di *C. sol fa ut*. Onde se le Note trascendessero sopra al *la*, o calassero sotto al *do*, non più si canta per B. molle, ma v'hà d'uopo la Mutazione. Se dunque il canto salirà alla riga sopra il *C. sol fa ut*, allora deve usarsi la Mutazione di 5. sì nel salire, come nel calare, dicendosi *re*, e *la* nello Spazio sopra al *b*, così.

Nè può usarsi il *fa* finto in quell' ultima Nota, se pur non fosse per isfugire il Tritono, di cui sotto al numero 4. o pure il Tono fosse trasportato, come vedesi nell' Inno *Placare Christe Servulis* di tutti i Santi, e del Natale, come si discorre nel libro 2. lez. 5. nu. 2.

III. Calandosi poi dal b. al 3. spazio di sotto, cioè sotto la chiave *F. fa ut*, allora richiedesi la Mutazione di 4. dicendosi *la* nella riga immediatamente sotto al b. e *re* nello spazio di mezo trà 'l b, e l' altro di sotto. così.

IV. Mà se per fortuna dal b. si procedesse gradatamente sino alla 2. riga di sopra, senza passar più su, o pur di salto dal b. si bat-

battesse una Nota in quella 2. riga; allora per isfuggire il Tritono, si può, anzi devesi prender licenza dal canto Figurato d'usarvi il *fa* finto così.

o pure nelle Note precedenti si lascia di legger per b. e procedesi per b. quadro, come se non vi fosse, o non vi s'intendesse il b. ed in ciò si richiede molt'avvertenza, e giudizio, trovandosi molte cantilene, massime ne' Responsorj di 5. Tono, nelle quali ora si procede per b. ora no. Uno di questi è l'Invitatorio della Pentecoste, che deve intonarsi così.

Coll' istessa osservazione si canta il resto del *Venite*, &c.

V. Se finalmente occorresse il b. 3. righe sotto la chiave di *F. fa ut*, (come se ne trovano essempj nel 6. Tono) in tal caso in vece della Mutazione di 4. che suol farsi sotto la detta chiave, dovrà farsi quella di 5. dicendosi nella riga sotto la chiave *la* per calare, e *re* per salire, e ciò benchè in quella 3. Riga sotto la detta chiave non fosse espressamente notato il b. così.

Prattica del B. molle con tutte le sue mutazioni.

LEZIONE SESTA.

Delle Lettere del Canto.

I. TUtto quello, che habbiam detto sin' ora per legger perfettamente le Note, dipende dalla cognizion delle Lettere, che servono per Direttrici delle medesime Note. Invenzione ingegnosissima del virtuoso Monaco Guido Aretino per facilitar la cognizione del canto, come si vedrà nella futura Lezione.

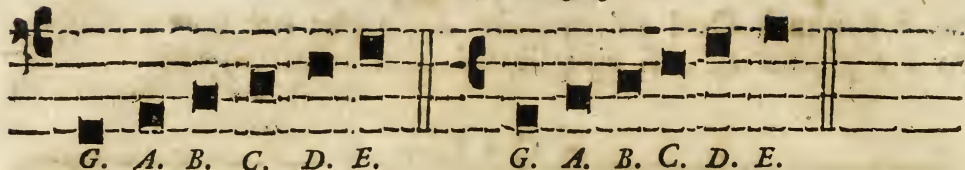
II. Le Lettere adunque, che servono al canto, non son altro che 7. cioè dall' *A.* sino al *G.* e queste Lettere si trovano o in Riga, o in Spazio, dove possono collocarsi le Note. Ma per saper determinatamente dove si trovi o l'una, o l'altra, deve osservarsi il posto della chiave, e dalla Lettera della chiave si procede in su coll' ordine Alfabetico, & in giù al contrario: avvertendosi, che finite le Lettere sino al *G.* si ritorna all' *A.* come si fa de' Giorni della Settimana, ritornandosi al Primo dopo

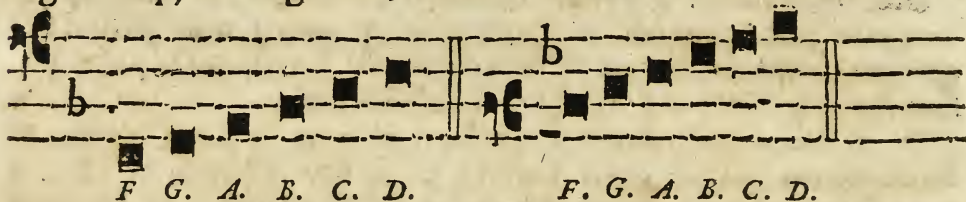
po il Settimo. Così all' oppoſto dopo che nel tornar in dietro s' è gionto all' *A.* ſi ripiglia dal *G.* in infinito, così.

III. Or per comprendere il ſignificato; e'l valore di queſte 7 Lettere, deve prima ſaperſi, che tre ſorte, o proprietà di Canto ſi trovano. Il Primo chiamaſi di *Natura, o Naturale*. Il Secondo per *B. quadro*. il Terzo per *B. molle*: non parlandoſi quì del Canto Diatonico, Cromatico, & Enarmonico, che traſcendono la Sfera del Cantore Eccleſiaſtico.

IV. Il *Canto per Natura* è quello, che ha la ſua Origine, e fondamento dall' *ut* della Lettera *C.*, o ſiavi eſpreſſa la Chiave *C. ſol fa ut*, o no; e comprende tutta la Scala inſino al *la*, come appariſce ne' ſeguenti eſſempj, il 1. de' quali è Grave, il 2. Acuto.

E queſto diceſi *Canto Naturale*, perchè tra le ſudette 6. Note non ve n'è alcuna, che ſia variabile; ma tutte in ogni caſo ſi cantano ſempre con la medeſima Voce, purchè il canto non ſia traſportato, o ſiavi neceſſaria qualche Licenza.

V. Il *Canto per B. quadro* è quello, che ha l' origine dall' *ut* fondato nella Lettera G. e comprende la ſua Scala intiera di 6. Note, come vedeſi ne' due eſſempj, che ſieguono Grave, ed Acuto.

E questo canto non è Naturale, perchè tra le 6. Note ve ne ha una, che può variar la sua Voce, qual è quella, che si trova nel b. la quale ora si dice *mi* per b. quadro, ora *fa* per b. molle; e dal *mi* al *fa* v'è differenza di meza Voce; e però a distinzione del b. *molle* (che per esser raddolcito, e mollificato dal *fa* segnasi col b. tondo) il b quadro in segno della sua durezza si nota con un ♮. quadrato.

VI. Il canto finalmente per b. molle è quello, che ha l'origine dall'*ut* fondato nella Lettera F. benchè non vi si noti la chiave di *F. fa ut*, e proseguisce sino al suo *la*, come vedesi negl'essempj che seguono, Grave l'uno, e l'altro Acuto.

E questo Canto è stato necessario per togliere l'Asprezza del Tritono, o 4. falsa dall'F. al b. che ripugna all'orechio, come apparisce dal seguente essempio, il primo de' quali non può cantarsi; bensì il secondo.

VII.

VII. Tutto ciò dunque ſuppoſto, tra le lettere accennate 4. vi ſono, che portan ſeco tre Note, e tre, che ne han due ſole; onde comunemente ſogliono nominarſi così.

A. la, mi, re.	*E. la, mi.*
B. fa, B. mi.	*F. fa, ut.*
C. ſol, fa, ut.	*G. ſol, re, ut.*
D. la, ſol, re.	

E di fatto in tal guiſa ſi ritrovan diſpoſte nella mano di Guido. Ma per hora ſarà meglio di leggerle coll'ordine, che ſegue per la ragione, ch'or ora s'addurrà.

A. mi, la, re.	*E. mi, la.*
B. fa, B. mi.	*F. ut, fa.*
C. ſol, ut, fa.	*G. re, ſol, ut.*
D. la, re, ſol.	

III. Or perchè quelle Lettere, che han tre note, ſignificano, che ſecondo le tre proprietà del canto (cioè Naturale, per B. quadro, e per B. molle) può variarſi il nome di quella nota: Se noi leggeremo le 7. Lettere nella 2. maniera, ritroveremo, che ſempre nelle Lettere, che han 3. note, la prima nota ſi leggerà per b. molle, la ſeconda per natura, e la terza per b. quadro, come chiaramente dimoſtra la ſottopoſta Tabella, in cui le note poſte a perpendicolo ſotto la lettera b. è ſegno, che ſi cantano per b. molle; quelle che ſono ſotto la lettera n. per natura; e l'altre ſotto al b. quadrato, per b. quadro. Dove poi ſarà il ſegno O. ſarà indizio, che quella lettera è priva di quel canto, che viene accennato dalla lettera ſovrapoſta, come ſon B. E. F. che han due ſole note.

b. n. ♮.

A.	*mi.*	*la.*	*re.*
B.	*fa.*	*O.*	*mi.*
C.	*sol.*	*ut.*	*fa.*
D.	*la.*	*re.*	*sol.*
E.	*O.*	*mi.*	*la.*
F.	*ut.*	*fa.*	*O.*
G.	*re.*	*sol.*	*ut.*

IX. E da quì apparisce distintamente il Transito, che si fa da un canto all' altro nelle mutazioni, poichè dovunque si prenda l' *ut*, e si segua per la medesima colonna la Scala, si scorge, che gionto che siasi al *la*, si trova il segno O, che mostra non potersi andar più avanti in quel canto; onde bisogna o nella nota immediata, o nella antecedente far passaggio all' altra Colonna, il che non succede nella seguente Tabella disposta nel primo modo.

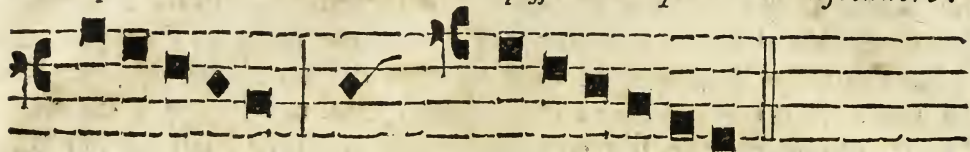
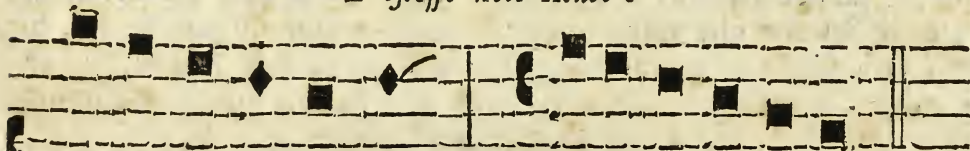
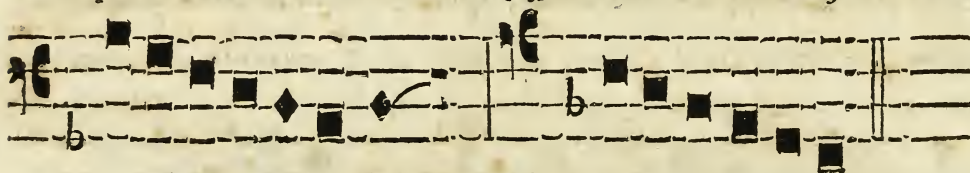
A.	*la.*	*mi.*	*re.*
B.	*fa.*	*B.*	*mi.*
C.	*sol.*	*fa.*	*ut.*
D.	*la.*	*sol.*	*re.*
E.	*la.*	*mi.*	
F.	*fa.*	*ut.*	
G.	*sol.*	*re.*	*ut.*

Con

Con tutto queſto però nella futura Lezione al n. 3. ſi vedrà, come hanno la ſua diſpoſizione ordinata le lettere, anche leggendoſi così. Ma per ora ſarà più facile l'ordine della 1. Tabella.

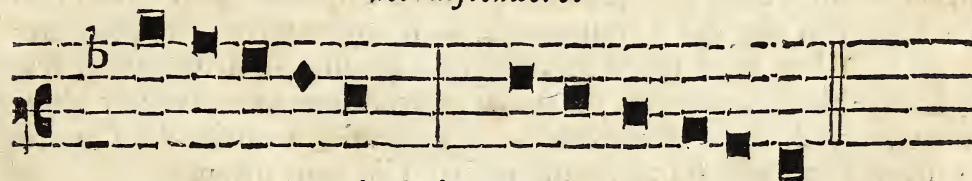
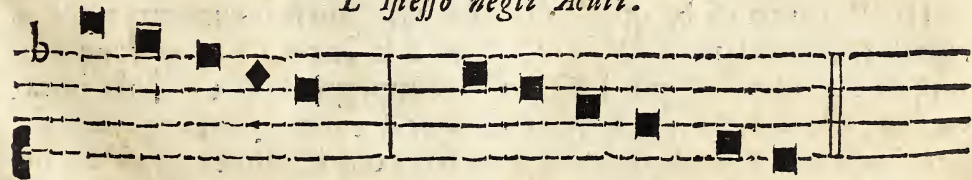
X. Tenendo adunque la diſpoſizione della 1. Tabella: quando noi diremo A *milare*, ſarà ſegno, che nel luogo (ſia Riga, o Spazio) dove ſi trova la lettera A. deve dirſi *mi* per b. molle, *la* per natura, e *re* per b. quadro. E così diſcorraſi di tutte le lettere che han 3. note. Quando poi diremo b. *Fa*. b. *Mi*, ſarà ſegno, che nel luogo ove ſi trova il b. ſi dirà *Fa* per b. molle, e *mi* per b. quadro; ma per natura non può cantarſi; così a proporzione diſcorraſi dell'altre.

II. E per far veder in prattica quanto s'addita nella Tabella, ecco più eſſempj de i tre canti, quando paſſano uno nell'altro

Canto per Natura nel Grave, che passa al B. quadro in discendere.

L' Istesso nell' Acuto.

Canto per Natura nel Grave, che passa al B. molle in discendere.

L' Istesso nell' Acuto.

Canto per B. quadro nel Grave, che passa al Naturale in ascendere.

L' Istesso nell' Acuto.

Nota che il Canto per b. quadro non può passare al b. molle, se non per accidente, cioè quando in vece di *mi* nel b. si dice *fa*, come nel *fa* finto; o per fuggire il Tritono, come si dirà a suo luogo.

Canto

Ciò che s'è detto di sopra del canto per b. quadro, dicasi adesso del b. molle, cioè, che non passa al b. quadro se non per acci-

accidente per evitare il Tritono; ma cessata la necessità si ritorna al canto per b. molle.

LEZIONE SETTIMA.

Della Mano di Guido.

I. CON tutto che la notizia data fin ora delle lettere, e lor valore paja sufficiente per legger francamente qualsivoglia progresso di note: pure per maggior chiarezza resta da dare ad intendere le medesime lettere disposte nella Mano, su gli Articoli di cui il famoso Guido situò con bell'ordine le sudette lettere, acciochè i Studiosi l' abbiano (come suol dirsi) per la punta delle Dita, dove converrà legger le lettere nel primo Modo, come si disse nella Lez. passata n. 7.

II. Ma prima deve sapersi, che il canto (sia di Natura, di b. quadro, o di b. molle) altro è Grave, altro Acuto, altro Sopracuto. Il canto Grave comprende tutte quelle voci, che si formano con la Ripercussione del petto. L' Acuto tutte quelle, che han la Sede nella Gola. Il sopracuto tutte quelle, che corrispondono alla Testa. Se bene (come accennammo altre volte) dovendosi nel canto fermo cantare all' Unisono ogni sorte di Voce, non deve questo nè troppo profondarsi col Grave, nè troppo elevarsi col Sopracuto; ma conservarsi in una tal mediocrità, che nel discendere non precipiti alle corde più basse del primo, e nell' ascendere non trapassi alle più alte del 2. imperochè se il canto fermo di sotto imitasse il basso, e di sopra il contralto (non che il soprano) trascenderebbe i suoi limiti, e pochi potrebbero cantarvi; la dove trattenendosi nelle corde mediocri del basso, e quelle del Tenore, rendesi cantabile senza incommodo. Ciò non ostante,

III. Il canto di b. quadro Grave ha il suo fondamento nella 4. riga sotto la chiave di *F. fa ut*, dove è la lettera G. e perchè non suppone altre corde più basse, s' accompagna con una sola nota, cioè *ut*, dicendosi Γ. *ut*, cioè *Gamma ut* (e dicesi così in grazia de' Greci, da' quali riconosciamo la perfetta disposizione delle Voci nel canto) Doppo il Γ. *ut*, nello spazio siegue l' *A. re*. Poi nella riga *B. mi*, e sin ora tanto l' A, quanto il B. leggonsi con una sola nota,

ta, perchè non riconoſcono altro principio, che il canto di b. quadro dal Γ. Siegue nello ſpazio il C. e quì comincianſi a raddoppiar le note, dicendoſi *C. fa ut*, cioè *fa* riguardo al *do* del *B. quadro*, e *ut* perchè vi comincia il canto per *Natura* grave. Succede il *D. ſol re* nella riga, cioè *ſol* per b. quadro, e *re* per N. Indi E *la mi*, cioè *la* per b. quadro, e *mi* per n. e quì termina il canto di b. quadro grave, continuando quello di natura grave col *F. fa ut* nella riga, cioè *fa* per n. e *ut* per fondamento del b. molle grave; e così vadaſi ſcandagliando di mano in mano, come ſi vede diſtintamente nella Tabella della ſeguente

MANO DI GUIDO ARETINO.

IV. Per disporre adunque le dette Lettere nella descritta Mano, si fa così. Nella cima del Dito Pollice della Man sinistra si porrà Γ. *ut*, nella 2. Giontura *A.re*; nella 1. *B.mi*; nella 1. Giontura dell' Indice *C.fa ut*, nella seguente del Medio *D.sol re*; nell' altra dell' Anulare *E la mi*, ed in quella dell' Auriculare *F.fa ut*. Poi ascendendo su 'l medesimo Auriculare, nella 2. giontura si porrà *G.sol re ut*, nella 3. *Ala mi re*; nella cima *B.fa B.mi*. Successivamente nella cima dell' annulare *C. sol fa ut*; nella cima del Medio *D. la sol re*; ed in quella dell' Indice *E. la mi*. Calando poi all' ultima Giontura dell' istesso dito vi si pone *F.fa ut*; nella giontura di mezzo *G. sol re ut*; nella Giontura di mezzo del medio *A. la mi re*; in quella dell' annulare *B.fa B.mi*; e poi salendo all' altra giontura del medesimo, vi si pone *C. sol fa*; nella consimile del medio si pone *D. la sol*; e finalmente nella parte dell' ugna del medesimo medio denotata dalla cartella soprapposta si pone *E. la*. Il che per minor confusione si vedrà nella predetta Figura ordinata con i suoi numeri. Le lettere accompagnate con una linea significano quelle, che stanno in riga; quella da due, nello spazio.

V. Nella Palma poi ho giudicato bene riporvi la Tabella delle lettere per dar maggior commodo, e facilità a' Studiosi d' applicar in prattica la Teorica della medesima mano.

LEZIONE OTTAVA.

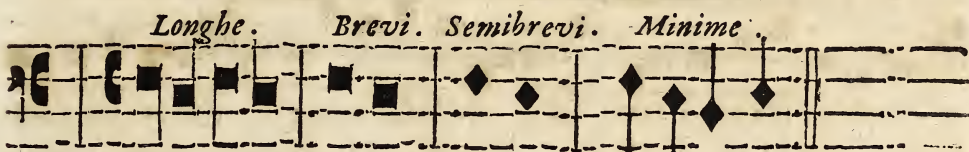
Delle Figure, e Tempi delle Note.

I. Glà sin dal principio della 1. Lezione fu detto, che una delle differenze principali tra 'l canto Fermo, e Figurato è, perchè questo richiede molte diversità di Tempo, e quello nò. Con tutto ciò non può negarsi, che anche il canto Fermo ammette i suoi Tempi diversi, secondo le diverse Figure, che anno le note. Perciò fu detto nella Definizione del canto Fermo: *Senza diversità notabile di Tempo*, per avvertire, che quì ancora vi son diverse misure, benchè non tante, quante nel Figurato.

II. In quattro modi adunque trovansi Figurate le note nel canto Fermo. Cioè altre in quadro perfetto; ma coll' Asta o nel principio,

cipio,

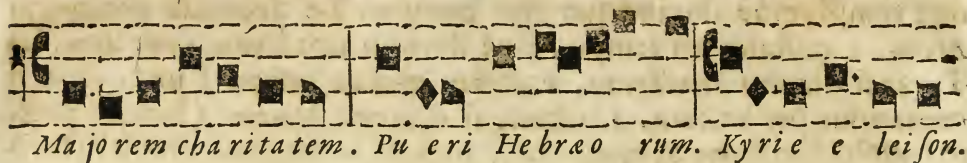
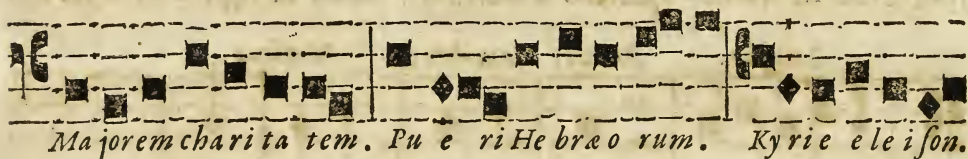
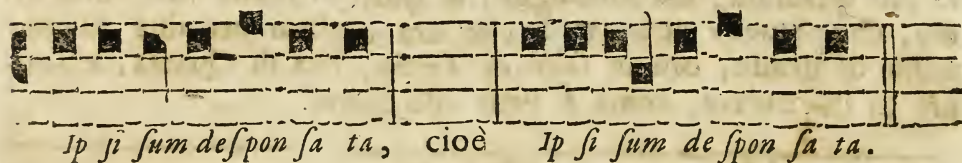
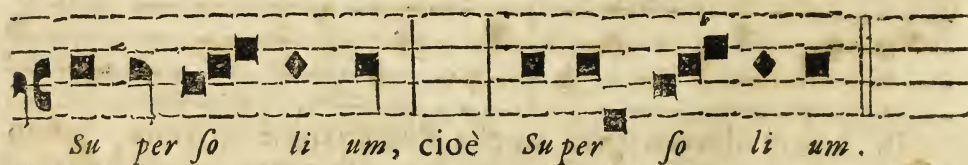
cipio, o nel fine, o in sù, o in giù. Altre pur in quadro perfetto; ma ſenz' Aſta. Altre in quadro acuto in forma di Rombo; e ſenz' aſta. Altre finalmente in quadro acuto, e coll' aſta o di ſotto, o di ſopra. Le prime ſi chiaman *Longhe*, le quali vogliono due tempi, cioè durano per due battute. Le Seconde chiamanſi *Brevi*, e coſtano un tempo, cioè durano una battuta per una. Le Terze ſi dicono *Semibrevi*, e coſtan mezzo tempo l'una, cioè ſi cantan due per battuta. L'ultime ſi diranno *Minime* (benchè preſſo i Muſici ſian dette Semiminime, perchè le *Minime* preſſo di loro ſon dell'iſteſſa figura, ma bianche) e coſtano un quarto di tempo, cioè ne vanno quattro a battuta. Ecco la figura di tutte.

Longhe. *Brevi.* *Semibrevi.* *Minime.*

Trovanſi ancora (maſſime ne' Libri antichi) alcune note in figura pur quadrata, ma bislonghe; le quali in realtà non ſono altro, che *Minime* attaccate, che ora vaglion per due *Minime* poſte di grado, ora in ſalto di Terza; ora di Quarta, e ſempre in diſcendere, come ſi vede qui ſotto.

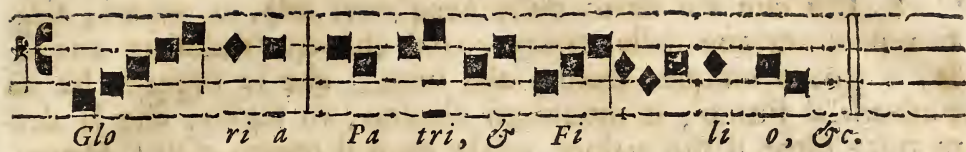
III. A dire il vero però queſta diminuzione di note, infino a 4. battuta, non ſi prattica, ſe non nel canto Semifigurato, cioè in quelle cantilene, che partecipano del Figurato, delle quali nell' ultima Lezione della quarta Parte.

IV. Occorrono alle volte alcune Note di tal figura, che nel principio ſon quadre, e nell' ultimo tondeggiano con qualche pendenza in giù, chiamate da alcuni note rotte; ma io le direi più toſto note doppie, che ſervono per due, cioè per quella

nota

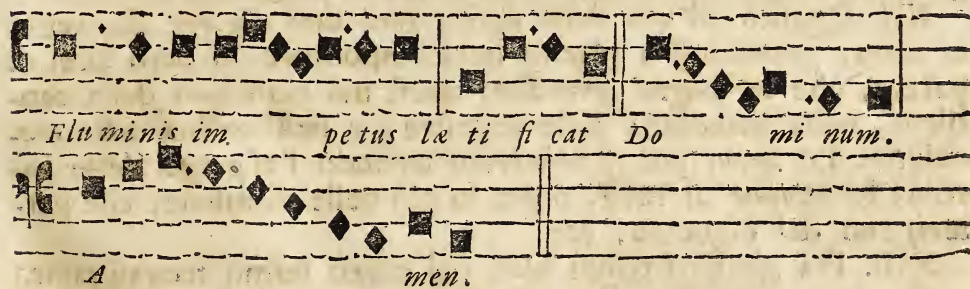
nota, nel di cui luogo si trovano, e per un' altra di sotto, o immediata, o per una terza, & talora anche per una quarta, anzi per una quinta. L'essempio della doppia con la seconda vedesi ne' Libri antichi in molte Antifone, particolarmente nelle seguenti.

le quali devono cantarsi, come se fossero segnate così.

L'essempio della nota doppia con la 3. di sotto vedesi nella 2. Antifona delle Laudi di S. Agata così.

L'essempio della doppia con la 4. di sotto vedesi nell' Antifona al Benedictus della Dom. 3. dell'Avvento.

Può trovarsi ancora con la 5. come si vedrà nella Lez. 6. della 3. Par. num. 6.

V. E' anche da notarsi, che spesse volte le Brevi legate vogliono esser misurate come le *Semibrevi*, mentre in altra forma il canto riesce stiracchiato, e tedioso, in particolare quando trovansi due per due. Per essempio nel Versetto del Responsorio di 2. Tono.

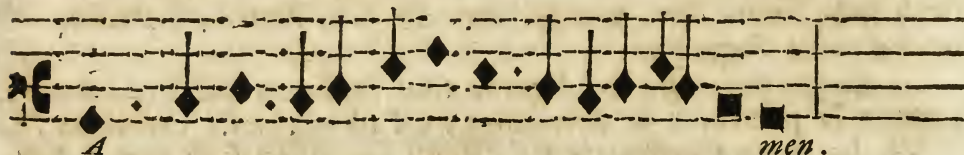
Glo-

Il che maggiormente deve osservarsi negl'Inni, come può vedersi nel *Decora lux*, e negli altri de' S. S. Pietro, e Paolo, & anche nelle Seguenze.

Le *Longhe* poi, che son ligate, non vagliono più d'una *Breve*, toltene la prima, e la penultima, e l'ultima della cantilena.

VI. La misura ordinaria de' Tempi accennati si fa con la Battuta, cioè col moto uguale della mano in giù, e in sù. Sicchè un tempo, o sia una battuta principia nell' atto d'abbassar la Mano, e termina nell'atto d'alzarla. Onde la *Longa* richiederà due battute; la *Breve* una; la *Semibreve* mezza, cioè deve cantarsi una nell'atto d'abbassar la mano, e l'altra nell'alzarla, e delle *Minime* si manderanno due in giù, e due in sù.

VII. Che se delle *Semibrevi* non si ritrovasse altro che una, o più assieme, ma in numero dispare, cioè o 3. o 5. in tal caso deve segnarsi, o almeno intendersi un punto dopo la nota *Breve* che antecede, il qual punto accrescendo a quella il Tempo d'una *Semibreve*, viene ad uguagliar la battuta, toccandosi la prima *Semibreve* nell'alzar della mano. Per essempio.

VIII. E l'uso del punto o espresso, o inteso è sommamente necessario, massime per esprimere le Sillabe brevi nelle Parole sdrucciole, ponendosi il detto punto, o intendendosi nella Sillaba antecedente, acciochè spicchi l'accento grave, che dà la spinta alla susseguente, come vedesi nell' essempio sudetto *Fluminis Impetus*, &c.

IX.

IX. Ciò che s'è detto delle Semibrevi sole, o dispari, dicasi a proporzione delle *Minime*, cioè che trovandosene una sola, o tre, o cinque, sempre alla nota, che le precede ha da posporsi il Punto, o intendersi almeno, in segno, che la detta nota oltre il suo valore vuole anco il tempo d'una *Minima*, come si potrà veder dal seguente essempio.

X. L'intervallo poi della battuta dall' abbassare, e alzare la mano non deve esser nè troppo veloce, nè troppo tardo; ma farsi con gravità senza stiracchiatura, avendosi principalmente riguardo al Rito dell'Offizio, che corre. Perchè vuol il dovere, che il canto sia più adagiato nelle Solennità maggiori, che nelle ordinarie; più nelle Feste, che ne' dì feriali; più ne' doppj, che ne' Semidoppj, e Semplici.

XI. Ma per darne una regola certa per le Solennità, potria misurarsi la battuta col moto del polso non alterato di chi regola il Coro, che riuscirà molto adagiato; sicchè ad ogni tocco di polso si batta una Breve, ad ogni due tocchi una Longa, ed in ogni tocco due Semibrevi, e 4. Minime.

XII. Quanto all'uso delle figure, non può darsene una regola certa, ponendosi a placito del Compositore. Io però sarei di parere, che le *Longhe* dovessero usarsi nel principio della cantilena, nella penultima delle cadenze, e nell' ultima delle medesime. Le *Brevi* poi, e *Semibrevi* secondo l'esigenza delle parole; le *Minime* di raro, e per lo più nelle cantilene, che partecipano del Figurato, &c.

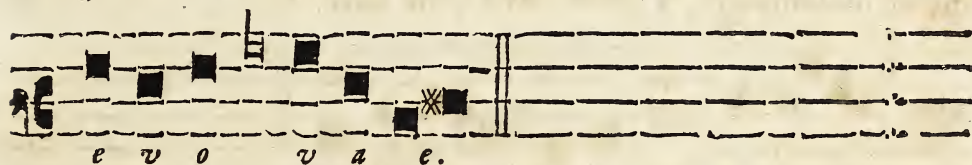
XIII. Fra gli altri tempi usati nel canto fermo trovasi talora anche la *Tripla*, & anche *Sestupla*, massime negl' Inni, e Seguenze; ma di questi Tempi si tratterà nella Par. 3. Lez. 6. n. 2. dove si parla delle licenze del canto.

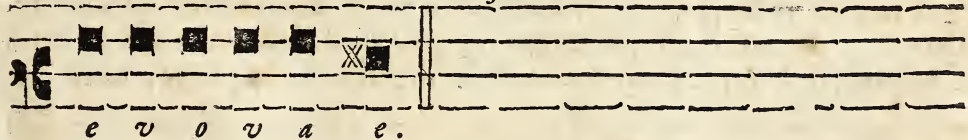
LE-

LEZIONE IX.

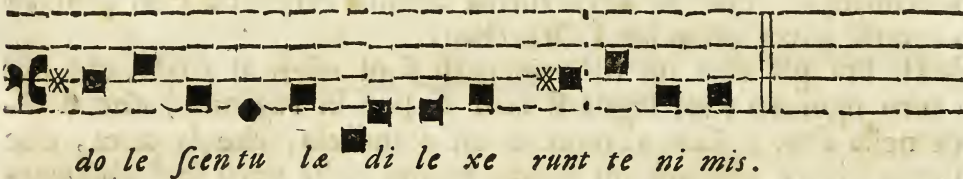
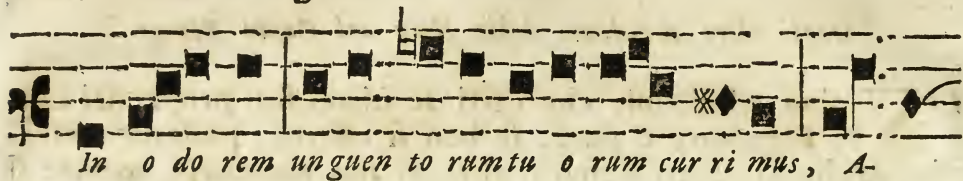
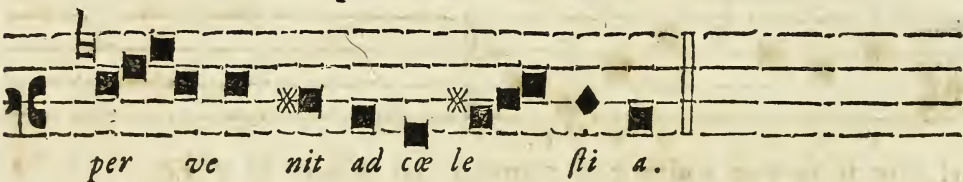
Degli altri Accidenti delle Note nel Canto Fermo.

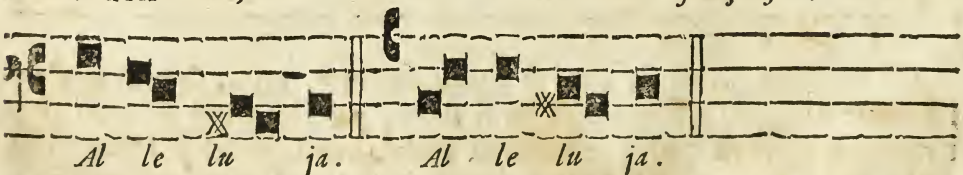
I. SEmbra ad alcuni, che certi accidenti ſian proprj del canto Figurato; e pure, ſe ben ſi oſſerva, poſſono convenire anche al canto fermo; anzi vi ſon neceſſarj, mentre ſi ſperimenta, che in altra forma alcune cantilene non potrian cantarſi ſenza offender l'Orecchio.

II. Fra gli altri un de' principali ſuol eſſere il *Dieſis*, che nel canto figurato ſuol ſegnarſi così ✕ per la ragione, che ſi dirà nella Par. 3. Lez. 1. num. 5. ed è indizio, che la nota, che ſiegue, deve alterarſi un mezzo tuono, che però ſuol chiamarſi *Semituono Maggiore*. Il ſimile accade nel canto fermo, maſſime nel 4. e 3. Tono; ſe non che, ſenza ſegnarviſi, ha da intenderviſi, come ſuccede nella 2. terminazione del Salmo in 4. tono, in cui l'ultima nota vuol alterarſi, così.

il che ſi fa per evitare il tritono dal *B:mi*, al *F.fa*.

III. L'iſteſſo par che richieda il detto tono in quella terminazione, che ſi fa nel *Confitebor*, e *Beatus Vir* della Domenica, che comunemente ſi canta nel *ſol* così.

E' ben vero, che da altri ſi canta ancora, come ſe non vi s'intendeſſe il *Dieſis*; ma in realtà vi ſi deve, perchè quel *ſol* così alterato corriſponde per 3. alla nota Fondamentale del 4. tono, che è il *mi*, a cui, ſuonandolo nell' Organo, ſi deve la ſua 3. maggiore.

IV. Nè ſolo nell'ultima nota; ma anche nel progreſſo del canto richiedeſi alcune volte dal 4. tono nell' *F.fa ut* il *Dieſis*, maſſime

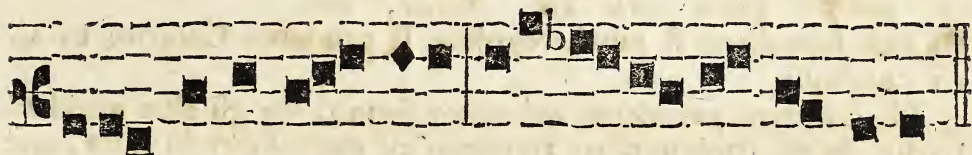
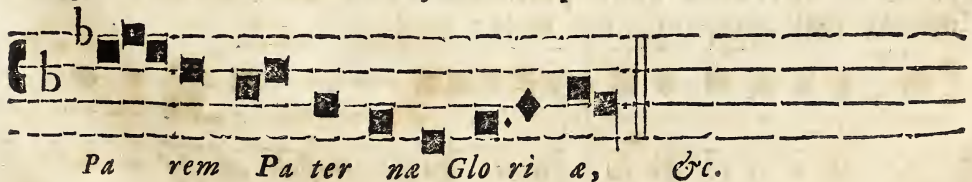
quando procedè aspramente, cioè, che non batte sovente la detta chiave, come apertamente il dimostra la seguente Antifona, e simili a cagione del Tritono.

V. Dissi accader l'istesso nel 3. tono, quando pur procede aspramente, e ben si vede nell'ultimo versetto dell'Inno *Deus tuorum Militum*, che senza l'uso del *Diesis* nel *F.fa ut* è totalmente incantabile, e però deve dirsi così.

Se pure non gli si deve un tal'accidente per esser un 1. tono trasportato, come dirassi nella seguente Parte Lez. 5. nu.3.

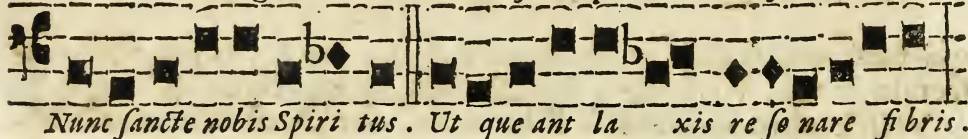
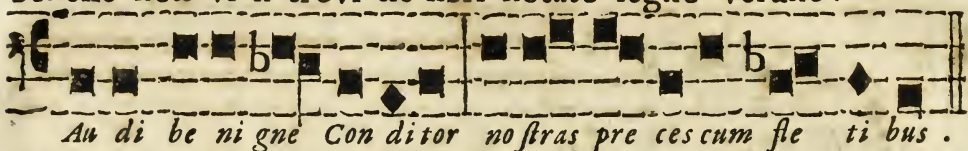
VI. Tal volta par che richiedasi il *Diesis* anche fuor de' casi accennati; ma però di passaggio, come nelle cadenze del 1. tono toccandosi il *do*, ed anche dell'8. dicendosi *sol fa sol*, così.

Anzi in questi casi è necessario, perchè quella nota col *Diesis* ben si sente toccar dall'Organo ogni volta, che si fa cadenza finale.

VII. L'istesso dicasi del 5. tono facendovisi cadenza in *fa sol*, anche

anche procedendosi col b. perchè allora si canta, come si dicesse *mi fa*, come può vedersi nel *Credo* degli Angeli alle parole, *& Homo factus est*, così.

qui però non si dice propriamente *Diesis*; ma ♮. che per altro crescendo mezza voce sopra il b. fa l'effetto medesimo del *Diesis*.

VIII. L'altro accidente è il b. molle, che dicesi Semituono Minore, perchè suol calare mezza voce dove si trova. Nè si parla quì del b. che posto al principio del verso sotto la chiave di *C. sol fa, ut*, o pure intesovi, regola tutta la cantilena, di cui s'è favellato a bastanza; ma di quello, che trovasi alle volte nel progresso del canto, che per altro è di ♮. Onde trovandosi una nota col b. precedentemente significa, che ivi in vece del *mi* deve dirsi *fa*, calandosi mezza voce. Il che succede, quando ha da sfuggirsi il Tritono, come si vede nella seguente Antifona.

IX. Una simil necessità occorre, quando per isfuggire il Tritono dal B. all'E. o pur da questo a quello si pone il b. nell'E. dove di ragione non si richiede, non trovandosi in questa lettera, che il *la*, ed il *mi*. E pure per necessità deve dirvisi *fa* finto, come nel 3. versetto dell'Inno *Jesu Redemptor* di Natale, così.

X. E questo ancora avviene spesse volte senza necessità di tri-

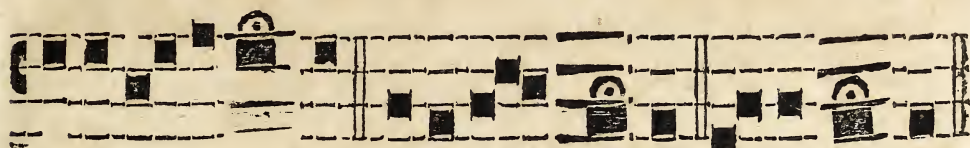
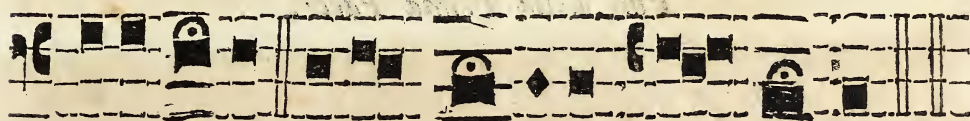
tono in alcuni paſſi, dove ſi ſente realmente, che a cantarli col *mi*, anche nell' E, rieſce il canto tropp' aſpro; e però biſogna modificarlo col b. come fra molti eſempj ne' caſi, che ſiegnono, benchè non vi ſi trovi ne' libri notato ſegno veruno.

s' aggionga a' ſopradetti l' intonazione dell' Offertorio della Croce, che per eſſer 4. tono naturalmente non vuole il b. nella 3. riga ſotto la chiave di *F. fa ut*; e pure in tal caſo, riuſcendo ſpiacevole col ♮. è forza di moderarlo col b. così.

Da' caſi ſopradetti ſi potrà regolare il prudente Cantore in altri conſimili.

XI. Occorre parimente nel canto fermo, fra gli altri accidenti, un ſegno ſemicircolare rivoltato all' ingiù ſopra la nota, che perciò chiamaſi *Coronata*, a cui alcuni aggiongono anche un punto. E queſto ſegno propriamente ſi pone per indizio d' un certo ſpirito, o enfaſi, col quale ha da batterſi quella nota, alterandola alquanto; ma men del *Dieſis*, non ſenza molto garbo, il che però non può darſi ad intendere, che con la voce viva. E dovrebbe uſarſi particolarmente alle cadenze dell' Epiſtola nell' antepenultima nota; così.

Le ƈti o E pi ſto læ Beati Pauli Apoſtoli ad Ro ma nos.

XII. Il ſimile può dirſi della penultima nota (o antepenultima, quan-

quando ſia Parola ſdrucciola) nelle cadenze giacenti, tanto finali, quanto non finali, quali appunto ſon quelle, che finiſcono con due, o tre Sillabe nella Nota medeſima, dove non eſſendovi varietà di Note, per far ſpiccar la cadenza può coronarſi la Penultima, o Antepenultima, così.

E così dicaſi degl' altri caſi, benchè non ſia ſolito a notarſi tal Segno, perchè deve intenderſi dal Diſcreto Cantore.

XIII. Non di raro la Nota *Coronata* vien poſta per ſegno, che il canto vuol eſſer portato con maggior gravità, come ſuole uſarſi ne' Credo all' *& incarnatus, &c. ſimul adoratur, &c.* ma pur quivi, toccandoſi le Note con quello ſpirito, dà molta grazia al canto. Et il ſimile ſignifica altresì nelle Note finali del canto, nelle quali ſempre s' intende.

XIV. Trovanſi finalmente nel canto Fermo le Pauſe, le quali però ſon ſempre ad un modo, e s' additano con alcune Lineette, che a perpendicolo attraverſano tutte e 4. le Righe. E queſte ſignificano, che in quel luogo deve prenderſi il fiato per quanto coſta una Semibreve, ſervendo queſte Pauſe per diſtinguere i Periodi, e talora i membri de' medeſimi Periodi, appunto in que' luoghi, dove nel leggere, o recitare ſi prenderebbe fiato. E però vorria il dovere, che le Pauſe ſuccedeſsero ſempre ad una Clauſola, o Cadenza, ſe non Finale, almeno Media, o Partecipante.

XV. Dove poi ſi notino queſte Pauſe raddoppiate, ſarà ſegno dello ſpartimento d' una Parte della cantilena dall' altra. Come

per essempio del Responsorio dal suo Versetto; dell'Antifona dal Salmo, e cose simili. E tanto basti per compimento della Prima Parte, per ciò che appartiene a legger le Note, distinguer le Mutazioni, saper il valor delle Lettere, la Misura de' Tempi, e la Forza degl'Accidenti.

Fine della Prima Parte.

DEL

DEL CANTORE ECCLESIASTICO PARTE SECONDA.

In cui si tratta de' Toni, & Intonazioni di qualsivoglia sorte.

LEZIONE PRIMA.

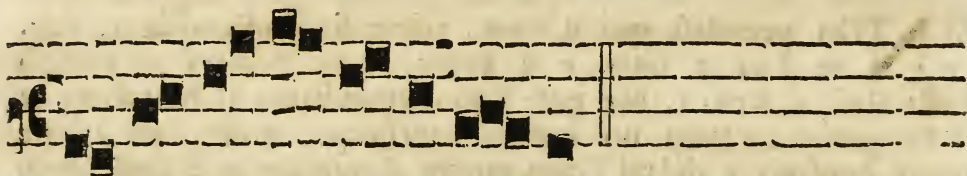
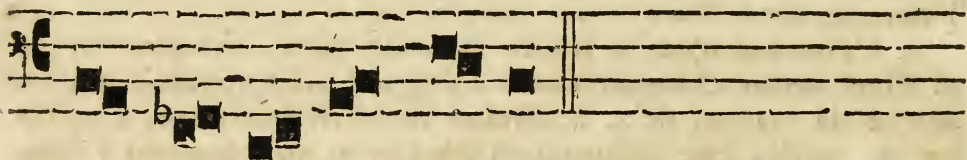
Che cosa sia Tono, e di quante sorti.

I. NOn prendesi quì il *Tono*, come fu preso nella 1. Parte Lez. 2. num. 5. e come se ne parlerà *ex professo* nella Par. 3. Lez. 1. Ma per Tono intendiamo il Metodo, e 'l Progresso di tutta un' intiera cantilena, onde suol dirsi: quest' Antifona è del tal Tono, questo Responsorio è dell' altro, e simili, essendo cosa indubitata, che mai non si canta cosa veruna, che non sia di qualche Tono. Che però a togliere ogn' equivoco, questi (de' quali tratteremo nella Parte presente) si chiameranno *Toni*, a differenza degli altri, che nominaronsi, o si nomineranno *Tuoni*.

II. I Toni adunque in rigore non son altro, che quattro, che da' Greci furon chiamati *Dorius*, *Phrygius*, *Lydius*, *Mixolydius*. Ma perchè da ciascun de' 4. accennati ne deriva un altro, cioè dal primo, quello che chiamarono *Hypodorius*; dal secondo l' *Hypophrygius*; dal terzo l' *Hypolydius*; e dal quarto l' *Hypomixolydius*, perciò si contano in sino ad' Otto.

III. Di questi, quattro si chiamano *Autentici*, cioè fondamentali, e Radicali, che sono il 1. il 3. il 5. e il 7. e quattro diconsi *Plagali*, cioè Laterali, e Dependenti, che sono il 2. il 4. il 6. e l' 8. Nè v' ha altra differenza tra gl' Autentici, & i Plagali, se non che gl' Autentici son più alti, & i Plagali più bassi, poichè i Primi possono molto ascendere doppo la Nota Fondamentale, e i secondi molto discendere, parlandosi rispettivamente.

IV. Anzi se ben si osserva, vedesi apertamente, che i Plagali non son altro, che supplementi degl' Autentici; poichè questi por-

tandosi per lo più in alto, non lasciano campo al cantore di toccar sotto alla nota fondamentale tutte quelle corde, che si potrebbero, perchè non sarian cantabili da tutti. Onde per compire il Tono s'è supplito col Plagale. Per essempio il 1. Tono, come vedrassi nella futura lezione, è fondato nel *re* del D. Da questo *re* il suo progresso perfetto sarà sino alla sua ottava, e quando ecceda, anche sino alla nona: che numerata con una nota sotto alla Fondamentale, che è il *do* [sotto il quale per ordinario non cala il 1. Tono] compirà il numero di 10. note, che competentemente possono battersi da ogn'uno, pur che siasi presa giusta la Voce, così.

V. Or non ripugna alla naturalezza del primo tono, che discendasi alla quarta, & anche alla quinta di sotto alla fondamentale, così.

Ma perchè [come accennossi] non saria cantabile da tutti con voce chiara un Progresso di Tono tant' alto, e tanto basso, cioè di 13. Voci, qante si contano dalla più alta del 1. essempio alla biù bassa del 2. perciò è stato necessario di supplir col suo Plagale, che lasciando le note alte dell' autentico può toccar le più basse del medesimo; ma però con intuonarsi più alta la nota fondamentale, come altrove dirassi.

LE-

LEZIONE SECONDA.

In qual modo ſi conoſcano i Toni.

I. SArà caſo raro, che alcuno canti giuſta un' Antifona, un' Introito, o altra cantilena Eccleſiaſtica [tuttochè per altro ben toccaſſe le Note] non ſapendo prima, di che tono ella ſia. Per tanto è da ſupporſi, che quattro ſono le lettere fondamentali de' toni, cioè *D.E.F.G.* In queſte lettere quattro ſono le note, che additano i toni, cioè *re*, *mi*, *fa*, *ut*; ſe bene in vece dell' *ut* può eſſere anche il *ſol*, non come tale, ma perchè ſta nel luogo dell' *ut*. In queſte quattro lettere han per finale una delle predette note regolarmente tutti gl' 8. Toni; cioè nel *re* del *D.* il 1. & 2; nel *mi* dell' *E.* il 3. e 'l 4; nel *fa* dell' *F.* il 5. e 'l 6; e nell' *ut* del *G.* il 7. e 'l 8. Diſſi *regolarmente*, perchè non vi mancan de' toni Sregolati, e Traſportati, come a ſuo luogo ſi moſtrerà.

II. Chi dunque vorrà ſaper, di qual tono ſia la cantilena, che ha da cantare; dovrà oſservar non già la 1. nota, perchè queſta non ha regola certa; ma bensì l' ultima, che ſempre è l' iſteſsa, e limitata. Onde ſe queſta ſarà *re* del *D.* ſenza fallo il tono ſarà o 1. o 2; ſe *mi* dell' *E.* o 3. o 4; ſe *fa* dell' *F.* o 5. o 6; ſe *ut* del *G.* o 7. o 8.

III. La difficoltà maggiore ſarà il conoſcer, ſe il Tono ſarà autentico, o plagale. Queſta però potrà facilmente ſuperarſi da chi terrà a memoria i 4. Verſi che ſieguono.

Re la dat Primum; re fa dat jure Secundum;
Mi fa Ternus amat; mi la ſolet eſſe Quaternus;
Fa fa dat Quintum; fa la dat noſcere Sextum;
Ut ſol Septenum; Octavum ſed prædocet ut fa.

o pure la Tabella Volgata, che ſiegue.

Re la Primus.	*Fa fa Quintus.*
Re fa Secundus.	*Fa la Sextus.*
Mi fa Tertius.	*Ut ſol Septimus.*
Mi la Quartus.	*Ut fa Octavus.*

IV. La ſudetta Tabella non ſolo ſerve per conoſcere il tono de' Salmi, che ſieguono dopo l' Antifone, come alcuni ſi danno a credere;

dere; ma ancora a conoſcer il Tono delle medeſime *Antifone*; anzi di qualſivoglia cantilena tanto Regolare, quanto Irregolare, e Traſportata, come fra poco vedremo. E ciò ſuppoſto,

V. Ha da ſaperſi, che le cantilene eccleſiaſtiche altre ſono Aſsolute, cioè che dopo di ſe non hanno altre cantilene, che ſieguano, o non dipendon da quelle, come ſono gli *Offertorj*, i *Poſtcommunio*, &c. gl' *Inni*, & anco i *Præfatio*, a' quali benchè ſucceda il *Sanctus*, non per ciò han che far con queſto nel Tono. Altre ſon ordinate ad altre cantilene, come l' *Antifone*, e gl' *Introiti*, a quali ſieguono i *Salmi*; gl. *Invitatorj*, a quali ſiegue il *Venite*; i *Graduali*, i *Tratti*, & i *Reſponſorj*, a' quali ſuccedono i *Verſetti*.

VI. Per conoſcere adunque, di che tono ſia una cantilena aſſoluta, oſſervisi primieramente, in qual nota finiſce; indi ſcorraſi con un' occhiata tutto 'l progreſſo della cantilena, per veder qual nota ſia più battuta di quelle, che nella ſudetta tabella corriſpondono alla nota finale. Per eſſempio, ſe la nota finale è *Re*, e nel progreſſo del canto è più battuto il *la*, che il *fa*, dicaſi di 1. tono; e ſe all' oppoſto è più frequentato il *fa*, che il *la*, dicaſi di 2. Così con proporzione ſi diſcorra degl' altri.

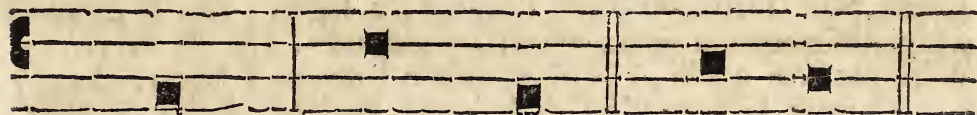
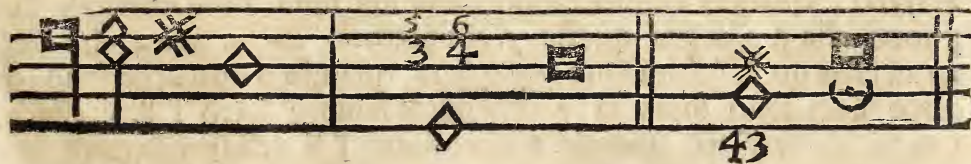
VII. Venendo poi alle cantilene ordinate: Per conoſcer primieramente, di che tono ſia un' *Antifona*; oſſerviſi l' ultima nota di quella, e la prima di quelle poche note, che s' aggiongono, che additano la concluſione, o ſia terminazione del Salmo, ſotto le quali ſogliono porſi quelle vocali *e v o v a e*. E così facilmente ſi ſaprà, di che tono ella ſia, e di qual tono abbia da intonarſi il Salmo, che ſiegue. Onde ſe l' ultima dell' Antifona ſarà *re*, e la prima dell' *e v o v a e*, *la*, s' additerà il 1. tono, ſe poi queſta ſarà *fa*, s' additerà il 2. e diſcorraſi.

VIII. Negl' introiti, ove ſi pone tutta l' intonazione del Salmo tutta diſteſa, potrà per la più sbrigata uſarſi la regola detta nel numero 6. oſſervandoſi però l' ultima nota dell' introito, e la più frequentata nel ſuſſeguente verſetto; che ſenza difficoltà ſi ſcorgerà, di che tono ſaranno; anzi ſenza oſſervar nel verſetto, baſterà oſſervar la nota più frequentata nel medeſimo introito. Con tutto ciò con oſſervarſi la prima nota del Salmo può darſi la regola che ſiegue. Se l' introito finirà in *re*, & il Salmo cominci in *fa*, ſarà 1. tono, e così degl' altri conforme alla tabella ſeguente.

Re

Re fa Primus.
Re do Secundus.
Mi ſol Tertius.
Mi la Quartus.
Fa fa re fa Quintus.
Fa fa ſol fa Sextus.
Ut ut fa mi Septimus.
Ut ut re ut Octavus.

IX. Negl' *Invitatorj* oſſerviſi l'ultima nota dell' *Invitatorio*, e la prima del *Venite*, che ſarà facile a ſaperne il tono da ciò, che s'è detto. Così ne' *Graduali*, e *Tratti* badando all'ultima di queſti, & alla prima de ſuſſeguenti *Verſetti*. Ne' *Reſponſorj* finalmente deve badarſi all'ultima della *Replica*, & alla prima del *Verſetto*; e quando in alcuni non rieſca, abbiaſi riguardo alla più frequentata, che è più ſicuro.

X. Deve avvertirſi però, che non vi mancano delle cantilene; maſſime ne' *Graduali*, che han la loro finale nel *re* dell' A. la quale (come ſi vede) non è tra le fondamentali de' toni nel canto fermo. In tal caſo abbiaſi tal cantilena per 7. tono, perchè ancora in *re* può terminare queſto tono. Come pure i compoſitori del canto figurato talora lo terminano in *E la mi* con la cadenza di 4. in sù, e pur la ſua fondamentale è il D. con la ſua 3. maggiore con la contro cadenza di 5. in sù. Onde a quel *mi* dell' *E.* nel figurato, corriſponde il *re* dell' A. nel canto fermo, cantandoſi con la voce fondamentale del D. con la 3. maggiore; mà notandoſi il canto fermo una 4. ſopra al figurato.

Vedaſi fra gli altri l'eſſempio nel Graduale della Meſſa de' Morti *Requiem æternam*. E qua può ridurſi l'intonazione dell' *In exitu*, il quale quando ſia ſotto la Chiave di *C. ſol fa ut*, come ſi vede ne' Libri

Libri antichi, termina in *re* del A. Se bene più chiaramente si scuopre dal principio, progresso, e fine dell' Antif. *Nos, qui vivimus*, che termina in *sol* del D. dove pure ha una delle sue cadenze il 7. tono, come dimostra l' Inno *En clara Vox redarguit*. L' istesso può dirsi del *Credo* Dominicale, se si porti con la chiave di *C. sol fa ut;* nè importa, che finisca l' *Amen* in *mi*, perchè questo *mi* riguarda il suo *do* come 3. maggiore; se poi in *F. fa ut*, sarà misto.

XI. Che se in tal caso la cantilena, che termina in A. portasse con se il b. come in alcuni libri antichi si vede l' Antif. *Hæc dies, &c.* allora per esser tono trasportato, richiede altra notizia della presente, di cui nella Lez. 5. di questa Parte nu. 10.

LEZIONE III.

De' Toni Perfetti, Imperfetti, e Più che Perfetti.

I. NOn ogni cantilena ecclesiastica fondata in uno degl' 8. Toni è portata con tutto 'l progresso delle note, che richiede quel tono; e ciò o per mancanza delle Parole, o per arbitrio di chi compone. Di quì avviene, che de' toni già detti altri sono *Perfetti*, altri *Imperfetti*, ed altri *Più che Perfetti*. Toni *Perfetti* son quelli, i quali comprendono tante note, che tra 'l calare, e 'l salire non eccedono un' *Ottava*, che commodamente può toccarsi da tutti quelli, che cantano. *Imperfetti* son quelli, che mancano sotto l' *Ottava*, a segno, che si cantano adagiatissimamente senza verun incommodo. *Più che Perfetti* finalmente son quelli, che oltrepassano l' *Ottava* a segno, che per toccar tutte le note v' ha di bisogno qualche sforzo di voce.

II. Per venirne poi al particolare: *I Tuoni Autentici* allora sono *Perfetti*, quando cominciando dalla sua nota fondamentale sagliono alla 5. e sopra questa 5. ammettono anche una 4. che viene ad esser un 8. Allora sono *Imperfetti*, quando o non eccedono, o poco eccedono sopra la 5. tenendosi sempre sotto l' 8. e allora son *Più che Perfetti*, quando trascendono l' 8. della fondamentale.

III. Così i *Toni Plagali* sono *Perfetti*, quando sagliono alla 5. e calano alla 4. *Imperfetti*, quando alzano una 5. ma non calano alla 4. *Più che Perfetti*, quando salendo alla 5. calano sotto la 4. eccone l' esempio di tutti i Toni nella seguente Tabella.

Per-

Perfetti.
Imperfetti.
più che Perfetti.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

IV. Da ciò, che habbiam detto, s'è eccettuato il 3. tono fra gli *Autentici*, ed il 4. fra i *Plagali*. Poichè il 3. *Tono* allora è *Perfetto*, quando alza una 6. e di sopra ammette una 3. allora è *Imperfetto*, quando sopra alla 6. non gionge alla 3. ed allora *Più che Perfetto*, quando eccede sopra la medesima 3. Così il 4. *Tono* allora è *Perfetto*, quando alza una 5. e cala una 3. allora *Imperfetto*, quando non tocca la 3. di sotto; ed allora *Più che Perfetto*, quando tocca di sotto la sua 4.

V. Oltre i Toni *Più che Perfetti* si trovano ancora gli *eccedenti*, che son quelli, che sopra l' 8. negli Autentici ammettono una 3. talora una 4. E ne' *Plagali* si profondano più d'una 4. e nel salire toccan le note degli autentici. Tali sono alcune Antifone, e Responsorj negli Uffizj del N. S. P. S. Francesco, e di S. Antonio ne' libri non moderati, dove si vede, che in tutti i toni per lo più eccedono in salire, e calare, a segno che da pochi possono battersi tutte le note con voce intiera; e se s'intonano più basso gli autentici non si posson batter le corde inferiori; e se più alto i Plagali, non riesce a toccar le più acute, come può chiarirsi chi vi si prova.

LEZIONE IV.

De' Toni Misti, ed Irregolari.

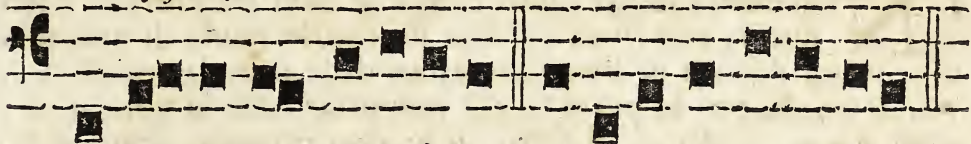
I. NOn è così rigoroso il Progresso d'un Tono, che sovente non possa partecipar dell'altro; anzi la digressione dell'uno all'altro fatta con garbo, è quella, che con la sua varietà rende più grato il canto, pur che poi si ritorni al proprio tono, come fanno gli Oratori, che talora escono dal soggetto intrapreso; ma poi quasi insensibilmente vi ritornano.

II. In tre maniere adunque può dirsi misto un tono, cioè, o che un autentico partecipi le corde del suo Plagale, come il 1. del 2. il 3. del 4. ec. ed all'opposto il Plagale dell'autentico, come il 2. del 1. il 4. del 3. ec. o vero che un autentico partecipi qualche cadenza, o modo di procedere d'un altro autentico, come il 1. del 3. del 5. ec. il 3. del 1. del 5. ec. il 5. del 1, del 3. e così degli altri; ed all'incontro un Plagale d'un altro Plagale, come per essempio il 4. del 6. il 6. dell' 8. ec. e finalmente, che un autentico partecipi d'un Plagale d'altra specie,

come

come il 1. del 4. del 6. ec. ed all' oppoſto il Plagale d' un autentico non ſuo, come il 2. del 5. il 6. del 1. ec.

III. Il tono dunque che ſarà miſto nel 1. modo, rigoroſamente parlando non può chiamarſi *Miſto*; perchè (come fu detto) l' autentico col ſuo Plagale non fanno tono eſſenzialmente diverſo. Nel 2. modo poſſono veramente i toni dirſi *Miſti*, perchè (per eſſempio) il 1. ed il 3. differiſcono eſſenzialmente. Nel 3. modo non ſolo ſon *Miſti*, ma anche *Irregolari*; perchè oltre la differenza eſſenziale v' aggiongono l' accidentale dell' autentico al Plagale, come ſaria il 1. tono col 4. perchè primieramente hanno la nota fondamentale diverſa, e poi l' uno è autentico, l' altro Plagale.

IV. Venendo dunque al particolare: allora il 1. tono (per eſſempio) ſarà *Miſto* nel 1. modo, quando parteciperà nel diſcendere le note del ſuo Plagale, che ſon quelle, che ſi trovano ſotto al *re*, come vedeſi fra l' altre nel *Dies iræ*, maſſime nel 3. Verſetto della prima Strofa, e nella *Salve Regina* al Verſetto *& Jeſum*, così.

Te ſte Da vid cum Sybil la. Et Jeſum be ne dictum, &c.

onde quanto più cala un autentico ſotto alla ſua fondamentale, tanto più partecipa del ſuo Plagale. Così all' oppoſto diſcorraſi del 2. e degli altri Plagali, cioè, che quanto più ſopra la loro 5. toccan le note del loro autentico, tanto più ne partecipano. Ma in tal caſo più toſto ſi diranno *Più che perfetti*, o *Eccedenti*, che *Miſti*.

V. Nel 2. modo ſarà *Miſto* il 1. tono, quando ſi ſervirà d' alcune cadenze proprie del 3. o del 5. (non dico del 7. perchè non han la chiave comune) per eſſempio il *Kyrie* doppio nella cadenza del *mi*.

Ky ri e e le i ſon.

E que-

E questo con proporzione può servir per conoscere il 3. misto col 1. ec. come il 2. col. 4. ec.

VI. Nel 3. modo finalmente può il 1. tono esser misto, o Irregolare partecipando qualche cadenza, o modo di procedere con alcuno de' Plagali, come sarebbe l' Intonazione dell' *In exitu*, se fosse nella chiave *F. fa ut*; come si trova notato in alcuni libri antichi, appunto perchè in tal caso principiarebbe col modo proprio del 1. tono, farebbe la Pausa con la cadenza del 6. e poi terminarebbe nella finale del 1. come si vedrà nella lez. 6. di questa Parte dopo l' intonazione de' Salmi ne' Doppj trattandosi del tono irregolare; quando però si trovi con la chiave di *C. sol fa ut*, come si vede ne' libri moderni, allora sarà puramente 7. e solo dirassi irregolare in ordine all' Intonazione ordinaria del 7. tono.

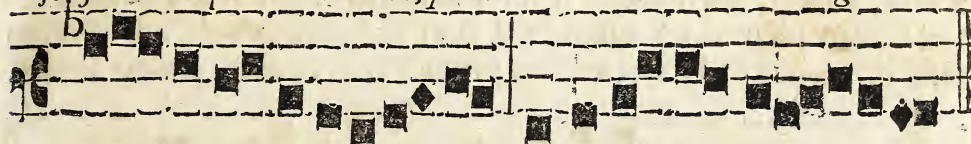
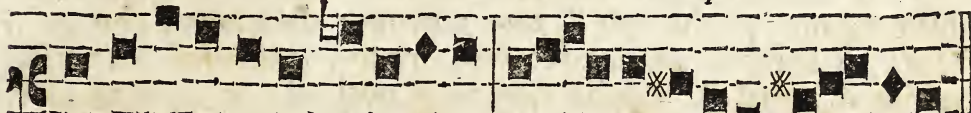
LEZIONE V.

De' Toni Trasportati.

I. NOn mancano nel canto fermo de' toni trasportati, e son quelli, che senza perdere il proprio modo di procedere trovansi disposti in altre lettere fuor delle 4. fondamentali *D. E. F. G.* E questo per lo più si fa col trasportar tutte le note o alla 4. di sopra, o alla 2. di sotto, o in altra maniera, come si farà palese cogl' infrascritti essempj.

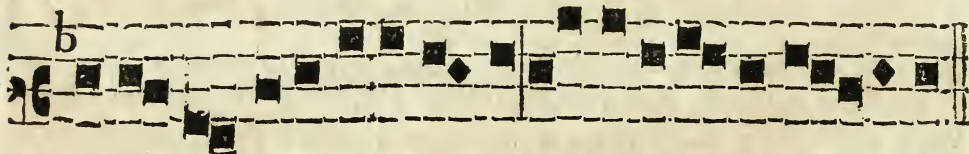
II. Del 1. tono trasportato alla 4. di sopra v' è l' essempio degl' Inni *Placare Christe* di tutti i Santi, e *Jesu Redemptor omnium* di Natale, che dovrebbe esser nel D. e si trova nel G. e per dargli il suo *fa* della 3. minore si porta col b. come altresì per dargli il *fa* finto nella sua 6. si pone il b. nell' E, dove di ragione non può esser, così.

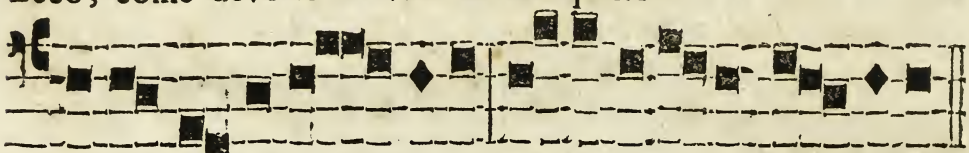
il qua-

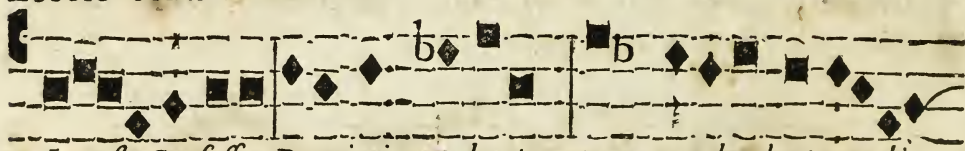
il quale al ſuo proprio luogo direbbe coſì.

III. L' iſteſſo 1. tono traſportato alla 2 di ſopra par che si veda nell' Inno *Deus tuorum Militum*, dove per ben cantarlo richiedeſi il *Dieſis* nel 3. Verſetto; il quale però traſportato una nota di ſotto ſi canta naturalmente, e ſembra del 1. tono. Eccolo come ſuol notarſi.

Eccolo una voce più baſſo.

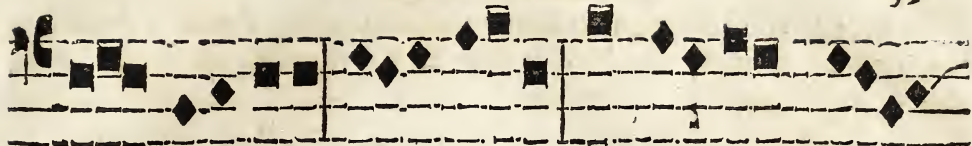
E e di

e di fatto nel canto figurato frequentemente si trova il 1. tono in E. col ♯ in *F. fa ut*. Per altro non è, che non possa anche sostenersi del 3. tono col modo aspro di procedere, come si vedrà nella 4. Par. lez. 4.

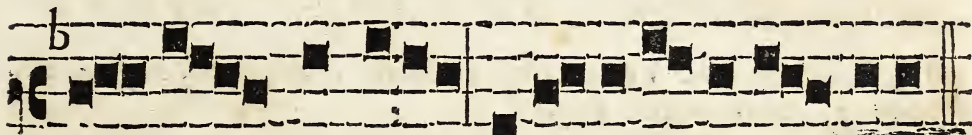
IV. Del 2. tono trasportato abbiam l' essempio nell' Inno, *Quem Terra*, *Pontus*, *Sidera*, che si nota fondato in G. col b. (come s' usa nel Canto Figurato) quando il suo fondamento nel Canto Fermo esser dovrebbe in D. Eccone i 2. primi Versi, come sogliono notarsi.

Quem Ter ra, Pontus, Si de ra, co lunt, ad o rant, præ di cant.

Ecco, come devono trovarsi al suo posto.

Quem Ter ra, Pon tus, Si de ra, co lunt, ad o rant, præ di cant.

V. Il medesimo par che succeda nell' Inno *Iste Confessor*, creduto da non pochi dell' 8. tono; mentre dal modo, con cui si canta, si scuopre un 2. tono trasportato, sentendosi manifestamente il b. nel B. benchè non vi si noti, il che ripugna all' 8. Eccolo come si canta.

per Orbem, hac di e læ tus meru it be a tas scan de re Sedes.

Eccolo adesso, come naturalmente rende il medesimo canto al posto del 2. tono.

Iste

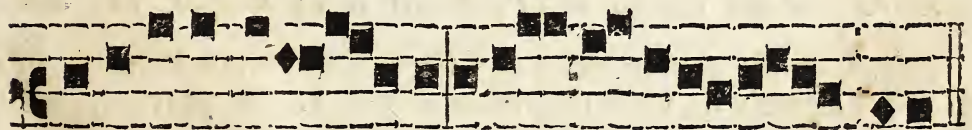
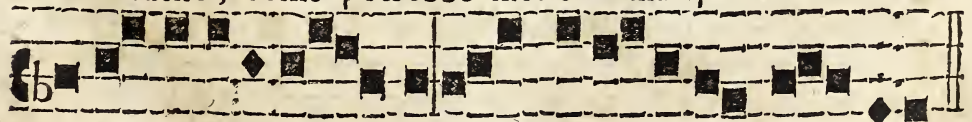
per Orbem, hac di e læ tus me ru it be a tas ſcan de re Se des.

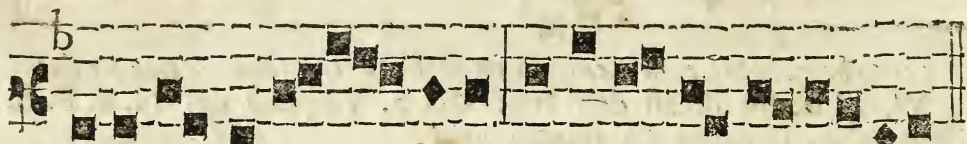
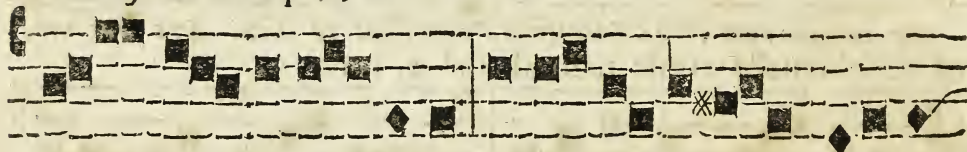
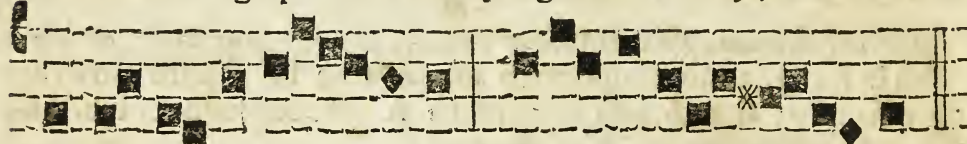
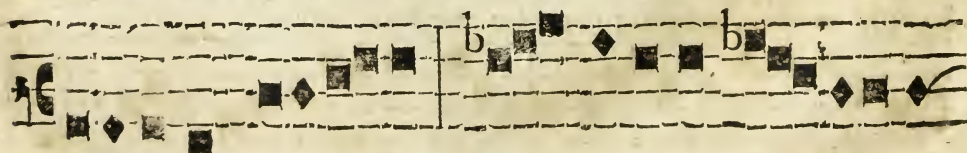
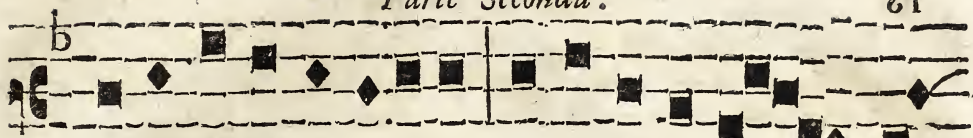
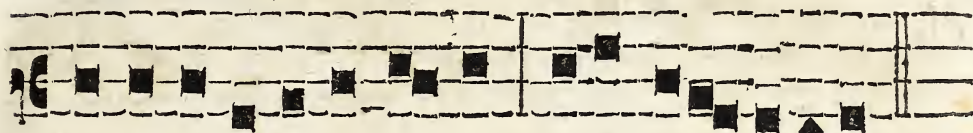
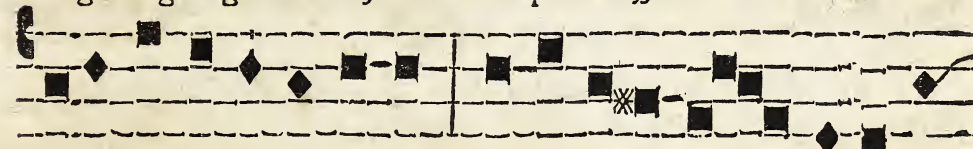
VI. L' iſteſſo dicaſi dell' Inno del 2. Veſpero del N. S. P. S. Franceſco, il quale ſtà notato così.

De cus mo rum, Dux Minorum Franciſcus te nens Bra vi um.

or eccolo nelle corde naturali del 2. tono.

De cus morum, Dux Minorum Franciſ cus te nens Bra vi um.

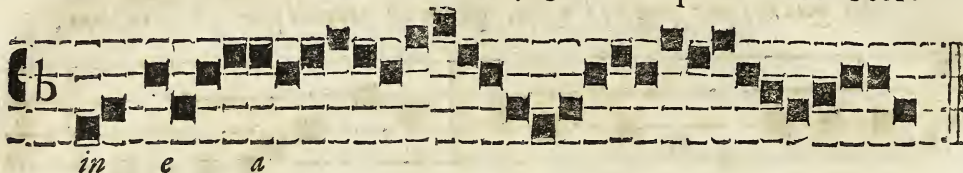
VII. Del 3. tono traſportato alla 4. non ho ſaputo ritrovarne eſſempio; ſi può ben fingere in A. procedendo col b. come l'Antifona *Iſta eſt*, che ſtà così.

Eccola adeſſo, come potrebbe metterſi alla 4.

I ſta eſt ſpe ci o ſa inter fi li as Je ru ſalem.

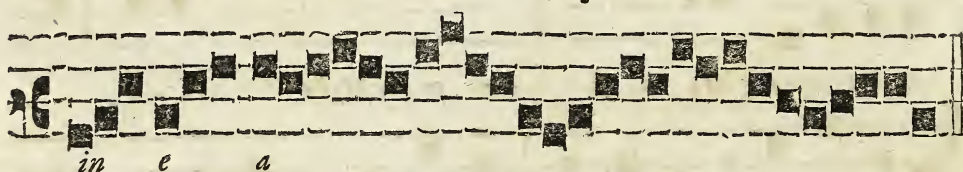
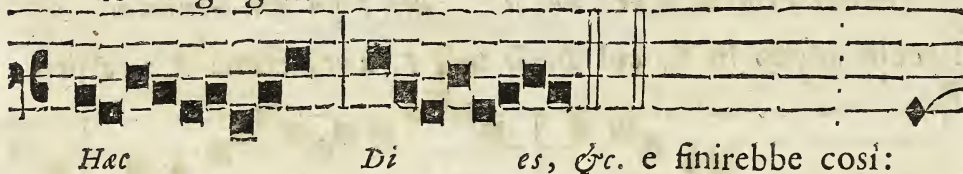
VIII. Lo trovo bensì trasportato una voce sotto, come apertamente si vede nell'Inno *Vexilla Regis prodeunt* di Passione, che si legge così.

ma trasportato una Voce sopra richiede il *Diesis* nel *F. fa ut* riuscendo 3. tono aspro, così.

IX. L'istesso accade nel *Pange lingua* del Corpus Domini; onde il Palestina in vece di portarlo per D. lo porta appunto per E. eccolo nel suo sito, che par 1. tono.

San-

Eccolo adesso in E. col *Diesis* nell' *F. fa ut*, come il 3. aspro.

E che ciò sia così, quel modo di procedere massime nel 3. Versetto *Sanguinisque pretiosi* proprio del 3. tono apertamente il dimostra, come pur nell' altro essempio l' stessa intonazione del *Vexilla Regis* ha il principio, come appunto s' intonano i Salmi di 3. tono.

X. Del 4. tono trasportato alla 4. vedesi l' Antifona *Hæc dies* di Pasqua, che procedendo per b. e terminando in a. come vedesi in molti libri corretti, ha giusto l' andar del 4. eccola per b. come si trova.

Hæc *Di* *es*, *&c.* e poi finiſce così:

in *e* *a*

E a ſuo luogo giuſto ſaria così.

Hæc *Di* *es*, *&c.* e finirebbe così:

in *e* *a*

XI. Se bene non ſi direbbe fuor di propoſito, che foſſe di 5. tono, benchè non vi foſſe b. continuato, perchè queſto tono anche può terminare in *A. la, mi, re*, per eſſer queſta la 3. della nota fondamentale, maſſime con quella cadenza finale dalla 3. di ſopra, a differenza del 7. tono quando termina in tal lettera, che vien dalla ſua 2. come ſi vede quì ſotto.

Cadenza del 7. Cadenza del 5. o pur

E però ſono in errore coloro, i quali col ſuppoſto, che terminando in *re* ſia 2. tono, intonano appunto in queſto i Salmi dell' Ore, e di Compieta fra l' ottava di Paſqua, non riflettendo, che il *re* del 2. ha da eſſere in D. o, ſe è traſportato, in G. e non in A.

XII. Del 5. tono trovaſi l' eſſempio nell' Inno *Æterna Chriſti munera*, che notaſi, come s' uſa nel canto figurato, alla 4. baſſa, cioè in C.

Æter-

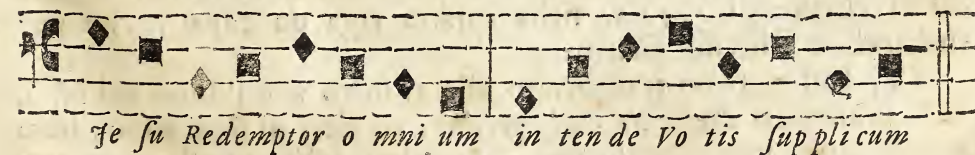
Æ terna Chriſti Mu ne ra, A po ſtolorum Glo ri am,

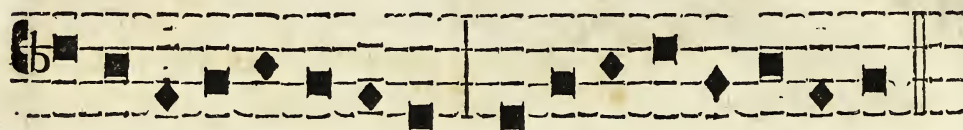
Palmas, & hymnos de bi tos læ tis canamus men tibus.

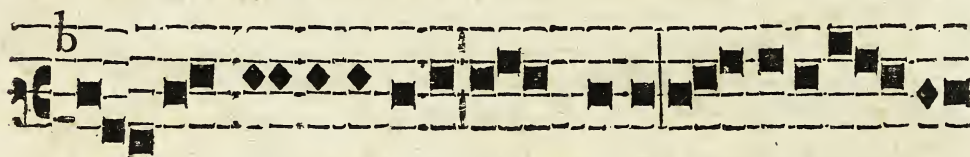
ridotto però al ſuo naturale del canto fermo ſi noteria così.

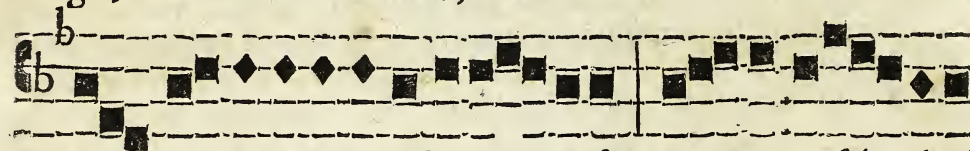
Æterna Chriſti Mu ne ra, Apo ſto lo rum Glo ri am,

Pal mas, & hymnos de bi tos læ tis canamus men tibus.

XIII. L'iſteſſo dicaſi dell'Inno *Creator alme Siderum*, che dall'andar ſaltellante ben ſi ſcuopre per Quinto, benchè termini nel *mi*, perchè queſto *mi* riguarda come 3. maggiore il *do* fondamentale del 5. tono, come può avvederſi chi con la 3. di ſotto va cantando l'ultime parole *Votis ſupplicum*. Eccolo come notaſi.

e queſto ancora ſi ridurrà al ſuo poſto una 4. ſopra così.

Cre a tor al me Si de rum, Æ ter na Lux Credenti um

Je ſu Redemptor o mni um in ten de Vo tis ſup pli cum

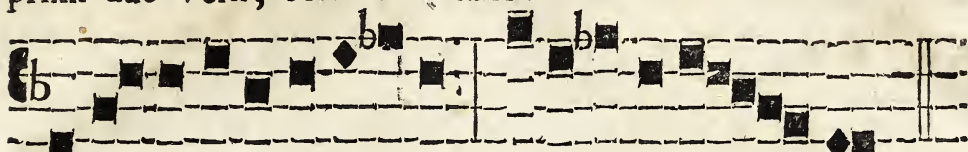
XIV. Del 6. tono, che io abbia veduto, ſin ora non trovo eſſempio traſportato. Non ripugna però traſportarlo come il 5. alla 4. di ſotto, o per dir meglio alla 4. di ſopra. Sia per eſſempio l'Antifona *O quam metuendus*, che nel ſuo luogo ſtà così.

O quam me tu endus eſt lo cus i ſte! ve renoneſthicaliud

Eccola alla 4. di ſopra; ma vi biſogna il b. non ſolo al ſuo luogo; ma anche in E. *la mi*, così.

O quam me tu endus eſtlo cus i ſte! ve re non eſt hic aliud

Aſſai più facile riuſcirebbe il traſportalo alla 5. ſopra, e ciò con finger la chiave di *C. ſol fa ut* dove nel 1. eſſempio ſtà quella di *F. fa ut*, togliendone il b. O pure alla 4. di ſotto, ponendo la chiave di *F. fa ut* nella quarta riga da capo, che pur riuſcirebbe l'iſteſſo Canto.

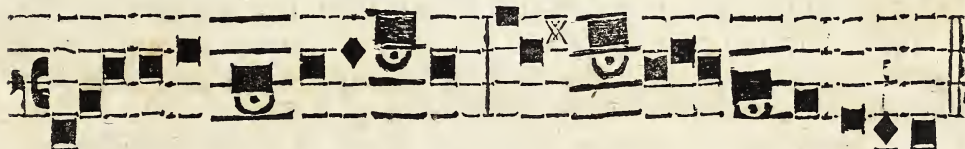
XV. Del 7. tono traſportato alla 2. ſotto v'è l'Inno del N. S. P. S. Franceſco *Proles de Cælo prodiit*, ed altri di ſimil tono, benchè da molti venga preſo per 5. a cagion del b. Ma il 5. non ammette regolarmente il b. in E. come ſi vede in tal caſo; onde al-

zato

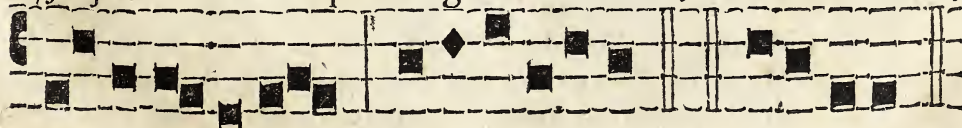
zato il dett' Inno una voce, riesce un 7. giustissimo. Eccone i primi due Versi, come si notano.

Pro les de Cœ lo pro di it no vis utens pro di gi is, &c.

Eccolo al luogo proprio del 7. tono.

Pro les de Cœ lo pro di it, no vis utens pro di gi is, &c.

Quei però che pretendono un tal Inno di 5. tono, sono astretti (ed io medesimo l' ho sentito da persone, che fanno studio di canto fermo) con un asprezza molto insoave ad alterar la giocondità di si bel tono per mezzo d' un tritono assai spiacevole dal *fa* del B. al *mi* dell' *E.* o dal *F.* al ♮. come se fosse notato nella forma che segue ad uso del canto figurato: dove s' osservi, quanto duro all' orecchio riesca il passaggio delle note segnate di sotto.

Proles de Cœ lo pro di it novis u tens pro di gi is.

Nel resto non vi ha difficoltà.

XVI. L' Ottavo, per ciò che ho potuto osservar sin ad ora, è privo d' essempio fuor del proprio sito. Può nondimeno trasportarsi con garbo alla 4. di sopra, servendosi però del b. sotto al *C. sol fa ut*. Per essempio la seguente Antifona, che sta notata così,

Ve ni Spon sa Christi, ac ci pe Co ronam, &c. in æ ter num.

po-

potria esser trasportata nel modo seguente.

Overo potriasi trasportare alla 4. di sotto, come l'usano i Musici, massime ne' canti a Cappella, cioè al *D.* usando il ✕ nell' *F. fa, ut,* così.

LEZIONE VI.

Dell' Intonazione, e Conclusioni de' Salmi.

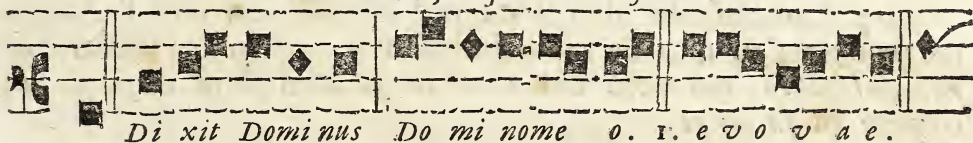
I. L' Intonazione de' Salmi dopo l'Antifone ha da esser diversa nelle Feste doppie da quella, che si fa ne' Riti Semidoppj, Semplici, e Feriali, non già essenzialmente, perchè il tono in sostanza è il medesimo; ma solo per accidente. Ne' Doppj, intonandosi il Salmo dopo l' Antifona intiera, vi si fanno alcune ligature, che si lasciano, quando l' Antifona semplicemente s' accenna. Quì dunque in 1. luogo si darà la pratica d'intonare i Salmi ne' Doppj, dopo la quale riuscirà poi facile l'intonazione degli altri Riti.

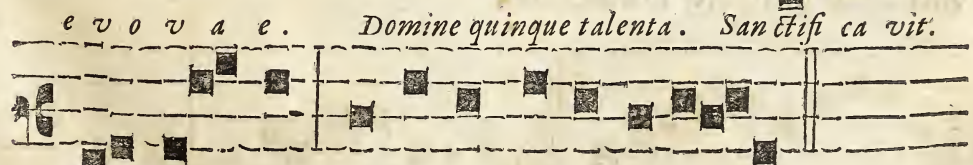
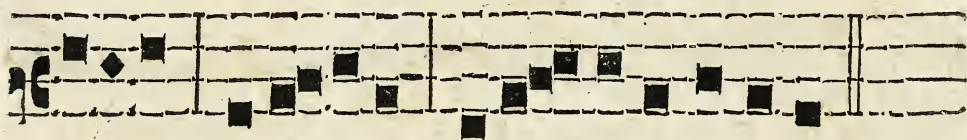
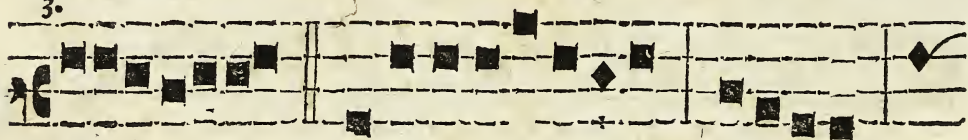
II. Deve per tanto avvertirsi, che ogni intonazione di Salmo ha due parti, cioè la prima, che termina all' Asterisco, o Pausa del Versetto, e la 2. sino al fine del medesimo Versetto, come per cagion d'essempio nel *Dixit* le prime parole *Dixit Dominus Domino meo* son la prima parte; l' altre poi *sede a Dextris meis* son la 2. L' intonazione della prima parte in ogni tono è una, e sempre l' istessa; ma quella della 2. parte per lo più è diversa, e di più sorti, eccettuatone il 2. il 5. e 6. tono, che nel Rito Romano moderno non anno altro che una terminazione, benchè non ripugni al tono formarne dell' altre.

III.

III. Queſte diverſe intonazioni della 2. Parte (che ſi dicono Terminazioni, e concluſioni de' Salmi) non ſon già poſte a caſo dopo qualſivoglia Antifona; ma ſecondo il diverſo principio dell' Antifone, diverſe ſono le concluſioni, come vedraſſi. E ciò non per altro, che per render più facile la Replica dell' Antifona dopo il fine del Salmo. E perchè non tutti i Salmi han le Sillabe d'ugual numero, ſogliono additarſi le ſudette Concluſioni coll' ultime parole del *Gloria Patri*, cioè *Sæculorum Amen*, ma però con le ſole vocali per maggior brevità cioè *e v o v a e.*

IV. Avvertaſi in oltre, che la 1. nota, che ſi troverà nell' infraſcritte intonazioni, dinota l'ultima dell' Antifona, dopo di cui ha da intonarſi il Salmo. Si pone poi ad ogni intonazione il 1. Verſetto del *Dixit Dominus*, per togliere ogni confuſione, ad imitazione del quale ſi potranno intonar gli altri Salmi.

V. *Primo Tono, e ſue Concluſioni.*

La 1. delle accennate concluſioni viene uſata, quando l'Antifona comincia in una delle infraſcritte maniere, ed in particolare quando comincia in *fa ſol*; o pure in *do re la.*

La

La 2. conclusione viene usata incominciando l'Antifona in una dell' infrascritte maniere, ed in particolare per *re do fa sol la*; o per *re mi fa sol*.

La 3. Conclusione vien usata per lo più, quando l' Antifona principia in uno de' modi infrascritti, ed in particolare in *re re fa la sol la*, ma però col 2. *re* in 5. & il *fa* in C. *sol fa ut*; o pure in *fa mi re*.

L'ultima finalmente s'adopera, quando l'Antifona comincia per *do*, o *re*, trattenendosi il canto basso nel principio, in una delle maniere sottoscritte.

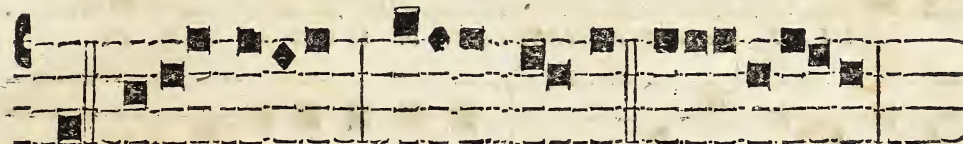
mea

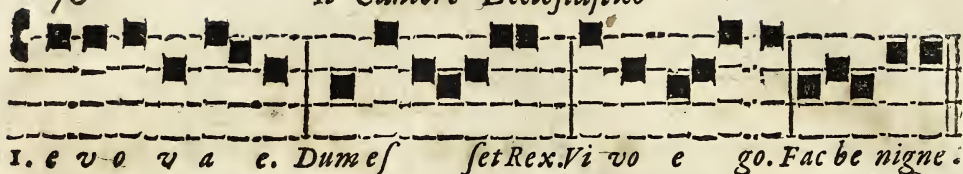
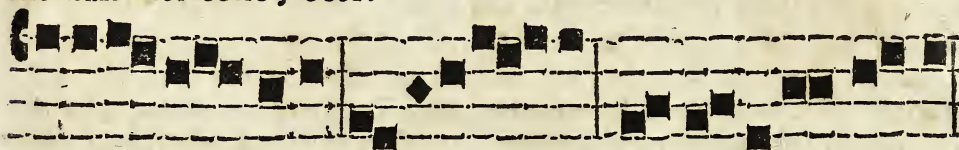
E quest' ultima conclusione è la più vaga, e perfetta, perchè termina nella nota fondamentale del tono; onde non so, come in alcuni luoghi venga ella abusata nel *Miserere* accompagnandosi i morti, e perciò schivata ne' Salmi, e Cantici ove se ne serve S. Chiesa nelle maggiori Solennità. Mi do a creder però, che sia un abuso introdotto da' Secolari, o da chi poco intende di simil materia, il che però non ha da far lasciar sì bella cadenza, quando vien richiesta; e più tosto dismetterla in occasione sì funebre.

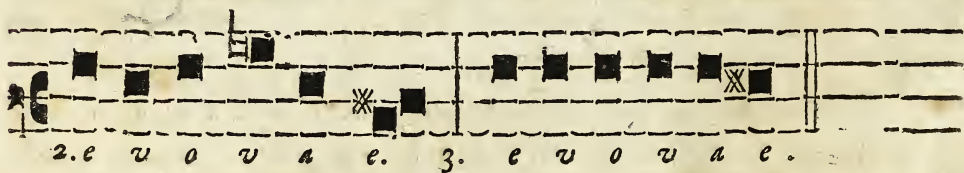
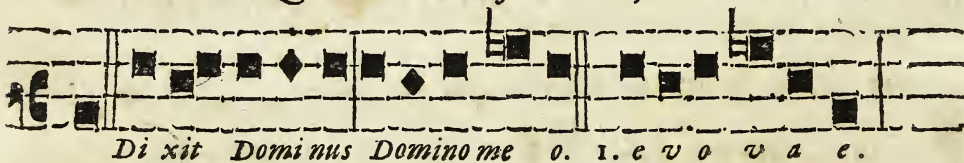
VI *Secondo Tono, e sua conclusione.*

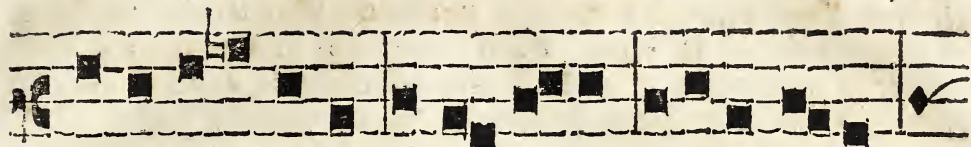
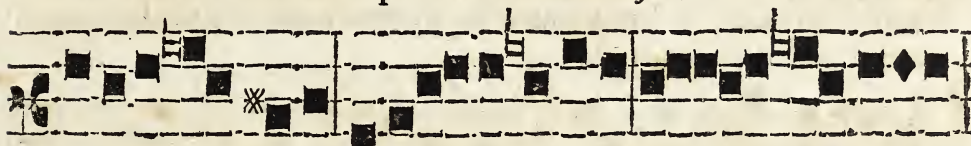
Di xit Do mi nus Do mi no meo. e v o v a e.

In questo tono, come s' accennò, non s' usano altre conclusioni fuor di quella, che v' è posta; non ripugna però, che se ne possan formar dell' altre.

VII. *Terzo Tono, e sue conclusioni.*

La Prima delle accennate conclusioni viene usata, quando l' Antifona comincia per *do*, e per salto salisce al *fa*, o pur comincia per *fa re*; o in altro modo, come segue.

1.

La 2. s'adopra, quando l' Antifona comincia dal *mi* fondamentale del tono, così.

La 3. si prattica ne' Salmi feriali, quando l' Antifona principia dal *do*, e di grado ascende al *fa*, così.

VIII. *Quarto Tono, e sue conclusioni.*

La 1. conclusione dell' accennate suol usarsi con diversi principj d' Antifone; ma principalmente, quando il cantar dell' Antifona procede col *fa* dal *F. fa ut*; o pur quando l' Antifona comincia in *re*, o in *mi*, e poco dopo ascende al *la* senza toccar nell' Intonazione il *mi* del B. benchè lo tocchi poco dopo, o in altra maniera dell' infrascritte.

I.

La 2. viene usata, quando l'antifona comincia in *re*, e và a toccare il *mi* del B. o pur in *do re mi sol*, cioè *do* del G.

La 3. si trova usata, quando l'Antifona comincia per *mi*, e subito tocca il *sol*, o pure comincia dal medesimo *sol*, ma con modo diverso dall'ultimo essempio della conclusione passata; e sol si pratica ne'Semidoppj, e Feriali, così.

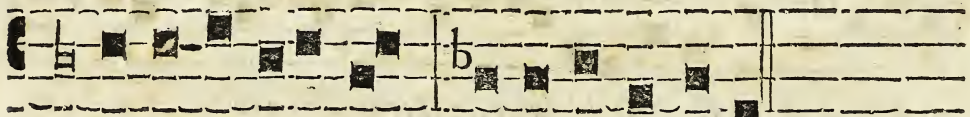
IX. Quì però nasce un dubbio, cioè se l'ultima nota di questa 3. Conclusione del 4. tono debba cantarsi col *Diesis*, o nò. Per una parte par che nò, perchè tra l'altre clausule, o cadenze del 4. tono, ammette ancora quella del G. senza *Diesis*, come si vede pratticato in molti Versetti del *Te Deum*, e nell'istessa Intonazione dell'*In mandatis* notata di sopra. Per l'altra, l'uso quasi commune d'alterar quel *sol* col *Diesis* par che possa salvarsi col riguardo alla sua nota fondamentale, rispetto a cui vien ad esser 3. maggiore. Io per me m'atterrei alla 2. opinione; ma la consuetudine m'obbliga ad accordarmi cogli altri in quei Cori, dove

ritro-

ritrovo l'opposto. Nè corre la parità de' Versetti del *Te Deum*, che finiscono in G. senza *Diesis*, perchè in questi vi è altro modo di procedere; oltre di che tal cadenza è presa dall' 8. tono, di cui è misto il 4. del *Te Deum*, come si dirà.

X. *Quinto Tono, e sua conclusione.*

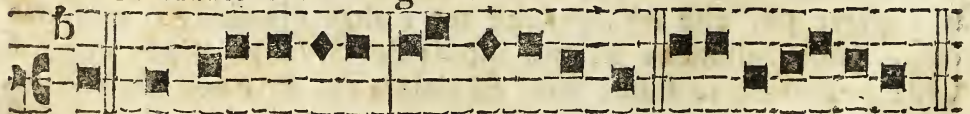
Di xit Do mi nus Domi no me o. e v o v a e.

S'usa talvolta questa intonazione senza il b. secondo il proceder dell' Antifona, nè riesce men grato. E questo ancora ha ordinariamente la sola conclusione accennata, se non che in alcuni libri antichi ho veduta la prima delle seguenti, ed in alcuni Cori ho sentito la 2.

Questa 2. però è un contrapunto in 3. della 1. conclusione ordinaria, come sentirà, chi farà l'esperienza in cantar assieme ambedue.

XI. *Sesto Tono, e sua conclusione.*

In due maniere trovasi usata l'intonazione del 6. tono; ma lo stile Romano usa la prima, che è la seguente.

Di xit Dominus Do mi no me o. e v o v a e.

L'altra maniera è la seguente.

Di xit Do mi nus Do mi no me o. e v o v a e.

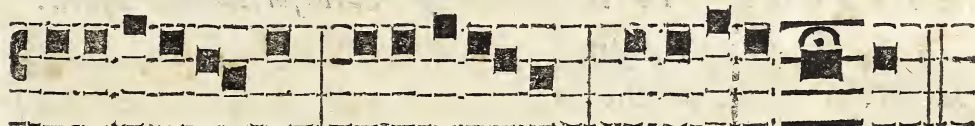
E a dire il vero la Prima intonazione, dovendosi accompagnar coll' Organo, dà campo di far la prima cadenza diversa dalla 2. cioè in B. *fa*; la dove nella 2. bisogna far la medesima Cadenza in *F. fa ut* sì nella prima parte, come nella conclusione.

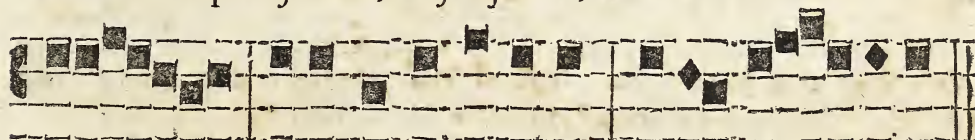
Cir-

Circa alla concluſione di detto tono, non oſta, che non ſe ne poſſan far dell' altre; ma più vaghe, e più ſode dell' unica uſata non è poſſibile.

XII. *Settimo Tono, e ſue Concluſioni.*

Di xit Do minus Do mi no me o. 1. *e v o v a e.*

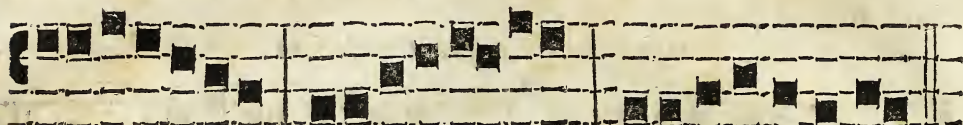
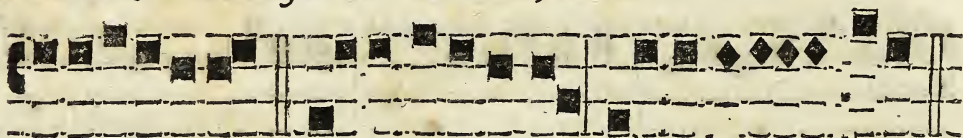
2. *e v o v a e.* 3. *e v o v a e.* 4. *e v o v a e.*

5. *e v o v a e.* 6. *e v o v a e.* 7. *e v o v a e.*

La prima delle dette Concluſioni trovaſi, quando l' Antifona comincia per *ſol mi*, o *ſol fa mi*, così.

1. *e v o v a e. Ec ce Sa cer dos Magnus. Propri o Fi li o.*

La 2. adopraſi per ordinario, quando l' Antifona comincia per *mi fa ſol*, o in *fa mi fa ſol*, o in altra forma, così.

2. *e v o v a e. Servebo ne. Mu li er. Conforta tus eſt.*

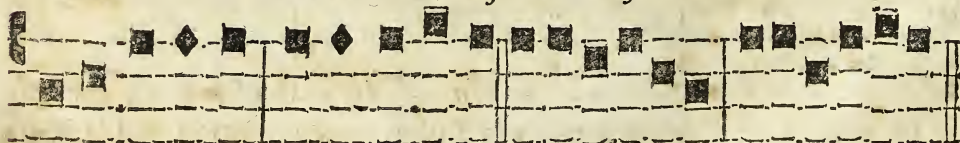
In molti Cori ho io ſentito la ſudetta concluſione coll' ultima nota alterata per ♯; il che (ſe non è mero abuſo) può ſalvarſi col riguardo al *re* di ſotto, a cui quel *fa* ſerve di 3. maggiore, mentre anche in *re* può terminare queſto tono; maperò ſi ſente, che ſuona molto grato all' udito queſt' ultimo *fa* ſenza quel ♯.

La 3. si trova ogni volta, che l' Antifona cominciando per *do* col Salto non passa il *fa* così.

La 4. è usata, quando l' Antifona comincia per *do sol*. L' istesso dicasi della 5. che è l' istessa, così.

4. *e v o v a e. Pu er, qui natus est. Urbs fortitudinis nostræ.*

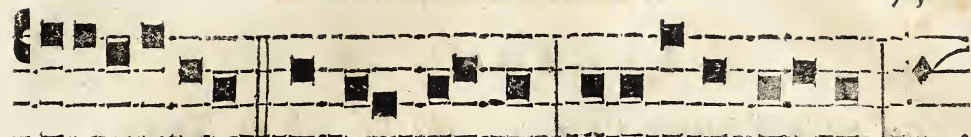
La 6. finalmente s' adopra, quando l' Antifona comincia per *mi sol*, o *re sol*, perchè in alcuni libri gl' infrascritti Essempj si trovan col *mi*, ed in altri col *re* nel principio così.

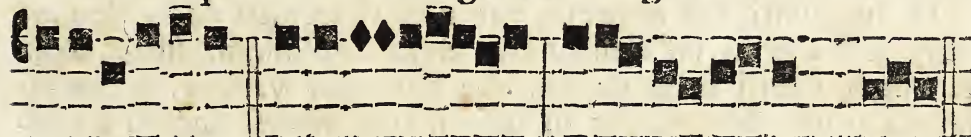
6. *e v o v a e. Ar gen tum. O ran te*, o pur *Argen tum.*
Di scer ne. Tu le runt. O ran te.

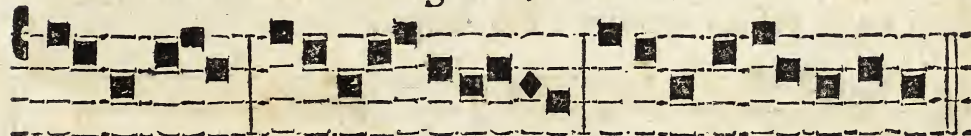
La 7. non è in uso ; ma l' ho io sentita pratticar da' Musici della Cappella Pontificia nel *Confitebor* del Primo Vespro di S. Pietro dopo l' accennata Antifona *Argentum*, con la penultima aspirata, come fu detto nell' ultima Lezione della 1. Parte num. 11. e 12.

XIII. *Ottavo tono, e sue conclusioni.*

Dixit Do mi nus Do mi no me o. 1. *e v o v a e.* 2. *e v o v a e.*

La 1. delle dette conclusioni è universale, quando l' Antifona comincia per altre note fuor del *fa*, se bene anche principiando in *fa* può ammettersi ; ma ne' casi che si diran di sotto. Così.

1.

Comple ti ſunt. Sancte Pau le. Spi ri tus. In Pace in, &c.

La 2. viene uſata ogni volta, che l' Antifona comincia in *fa*, purchè dal *fa* non ſi cali ſubito al *mi do*, perchè allora virtualmente ſi preſuppone in *do*, come l' accennato eſſempio *In Pace*, onde quì ſotto li diſtingueremo dagli altri.

2. *e v o v a e. Zelus Domus tu æ. Hoc eſt Præ ce ptum me um.*
E un tes i bant. Col lo cet eum Do mi nus.

I caſi eccettuati ſon i ſeguenti, e ſimili.

Lux de Luce. Omnes de Saba ve nient. Lumen ad revelati o nem.

XIV. *Tono Irregolare.*

Oltre le predette intonazioni de' Salmi v' è anche quella dell' *In exitu* nell' Offizio della Domenica fuor del tempo Paſquale, che ſi chiama Irregolare, così.

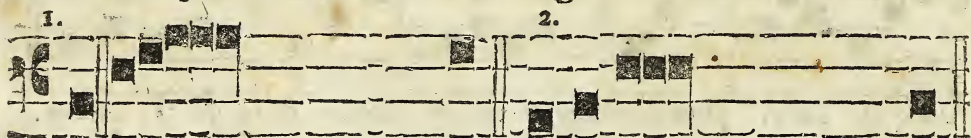
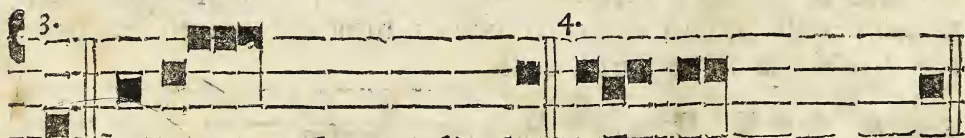
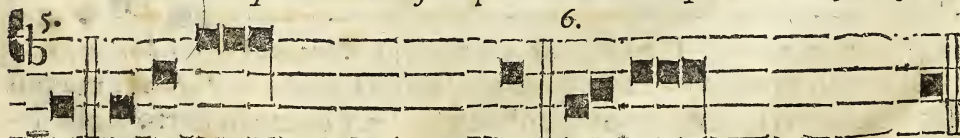
In e xi tu Iſ rael de Ægypto, Do. Jac. de Populo bar baro.

Trovaſi queſt' intonazione anche nella Chiave di *F. fa ut*; ma più facilmente ſi riduce al tono giuſto cioè al 7. (come fu detto nella lezione 2. di queſta Parte al nu. 10.) ſopra la chiave di *C. ſol fa ut*.

LEZIONE VII.

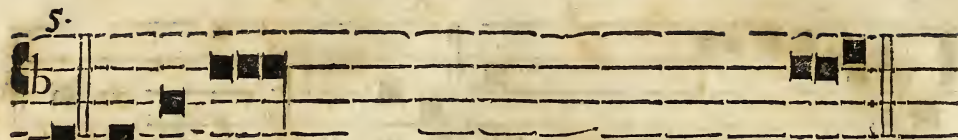
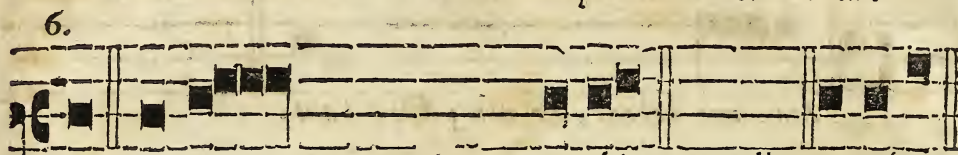
Del modo d' intonar i Versetti, che han più di due Parti.

I. VI sono alcuni Versetti de' Salmi, che oltre le due Parti principali, che notammo nel principio della passata lezione, hanno la prima Parte composta di più Sentenze, come saria il primo Salmo del Salterio: che nel primo versetto ha 3. parti, cioè: *Beatus Vir, qui non abiit in consilio Impiorum*, eccone una; *& in via Peccatorum non stetit*, ecco l' altra; *& in cathedra Pestilentiæ non sedit*, ecco la 3. Il simile si dica d' altri Versetti in mezzo a' Salmi, come: *Jucundus homo, qui miseretur, & commodat: Disponet Sermones suos in judicio; quia in æternum non commovebitur*.

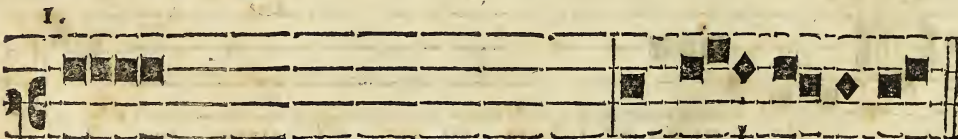
II. In questi casi adunque per non tirar tutti due i Membri della 1. Parte in un' istessa nota, deve nell' ultima sillaba della 1. sentenza farsi certa calata, che serve per variare, e per far mezza pausa. Ma perchè in diversi toni diversa ancora è questa nota, cioè ora una 2. ora una 3. bassa, per maggior brevità, eccone l' essempio in tutti sopra l' accennato versetto del 1. Salmo, lasciandosi il resto dell' intonazione, che può vedersi nella passata lezione a suo luogo.

7. Bea-

LEZIONE VIII.

Dell' Intonazione de' Salmi, che hanno la Monoſillaba, o l' Accento acuto nella Prima Parte.

I. SPeſſe volte la prima parte del verſetto de' Salmi finiſce o in una monoſillaba, come *ſum*, *me*, *te*, *fac*, e ſimili; o pure in una parola ebraica, che nell' ultima ſillaba richiede l' Accento acuto, come *Sión*, *Davíd*, *Jacób*, *&c.* E perchè le monoſillabe, e gl' accenti acuti, terminando con abbaſſar la voce, perdono il ſuo ſpirito, come accaderebbe nel 2. 4. 5. 6. & 8. tono, ne' quali l' ultima nota della 1. Parte dell' Intonazione cala ſotto la Penultima (il che non ſuccede nel 1. 3. e 7. tono) a queſto fine s' è ritrovato il ripiego d' eſprimer l' accento acuto, e la monoſillaba, con abbaſsar la penultima, & alzar l' ultima nota, come ſi vede negl' infraſcriti eſsempj in tutti i 5. toni aſsegnati.

Nel 6. Tono però ordinariamente non si prattica, ma si fa male, perchè ivi ancora corre la medesima necessità, che negli altri.

II. E ciò che s'è detto de' primi versetti, dicasi ancora di tutti gli altri, che occorrono nel progresso del Salmo, dovunque si trovano monosillabe, o parole d'accento acuto; se non che dopo il 1. in tutti gli altri si tralascian le ligature, che si pongono nel principio dell'intonazione, ritenendosi puramente le note più battute, come si dirà sotto nella 9. lezione de' semidoppj, e semplici.

III. Nè qui voglio tralasciar d'avvertire il modo, con cui ha da portarsi la 1. parte de' versetti, che finiscono in monosillaba; come *doce me*, *timentes te*, particolarmente nel 1. 3. 7. tono. Ne' quali è necessario di preparar la cadenza nelle sillabe antecedenti, e farsi appunto come se terminasse con una parola sdrucciola. Cogli esempj mi farò intendere, dove si lascieranno le prime note dell'intonazione, e solo si porranno l'ultime della 1. Par. servendomi d'alcuni versetti di terza, dove per lo più occorre il caso, così.

Ampu-

così s' applichino anche gl' altri.

così degl' altri.

IV. Così a proporzione ſi dica delle concluſioni, dove il verſetto termina con la monoſillaba, maſſime ſe a queſta precede una parola ſdrucciola, come *Vivifica me, &c.* eccone l' eſſempio nel 1. tono per tutti.

In Æ qui ta te tua vi vi fi ca me. e non *vi vi fi ca me.*

così d' altri ſimili caſi.

LEZIONE NONA.

Dell' Intonazione de' Cantici Vangelici.

I. I Tre cantici *Magnificat*, *Benedictus*, e *Nunc dimittis*, come che tolti dal Vangelo, ſogliono intonarſi con diſtinzione da' ſemplici Salmi, e cantici del vecchio Teſtamento. Oltre di che dovendoſi (maſſime nelle Solennità) mentre ſi cantano i due primi, incenſar l' Altare, e 'l Coro; a cantarli ordinariamente come gl' altri Salmi, riuſcirebbero troppo brevi. Perciò ne' doppj in alcuni toni ſogliono intonarſi appunto, come i verſetti de' Salmi, che ſieguono all' Introito della Meſſa, come quì ſotto vedremo; avvertendoſi, che nel primo Verſetto del *Magnificat* per eſſer così poche ſillabe, ſolo accennaſi l' Intonazione, riſervandoſi intiera per i verſetti ſuſſeguenti, a quali ſervirà di norma il *Benedictus*.

II. In quanto al *Nunc dimittis*, come che nel Rito Romano fuor

dell' Ottava di Pasqua succede all' Antifona *Salva nos* di 3. Tono, s' intona di questo, come il *Dixit* ne' Doppj; bastando per distinguerlo, che non ostante il Rito Semidoppio della Compieta, s' intona come se fosse doppio. Nell' ottava di Pasqua deve uniformarsi all' Antifona, che gli precede, o succede, cioè o *Vespere autem* nel Sabbato Santo, o pur *Hæc dies* negl' altri giorni.

Il *Benedictus* di 1. 3. 5. e 6. tono s' intona, come s' è detto del *Dixit*. Nel 2. & 8. tono, come segue.

Anche nel 4. tono suol usarsi come il *Dixit*; ma non saria male ad intonarlo così.

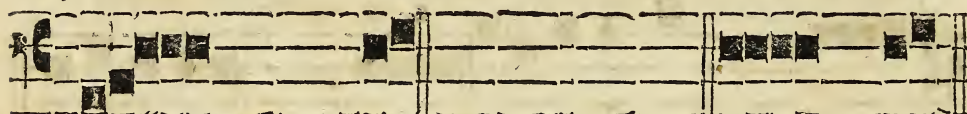
LE-

LEZIONE DECIMA.

Dell' Intonazione de' Salmi ne' Semidoppj, Semplici, e Ferie.

I. ESsendo che negl' Ufficj Semidoppj, Semplici, e Feriali l' Antifone solamente s' accennano prima del Salmo; per ciò i medesimi Salmi s' intonano senza la solennità, con cui costumasi ne' Doppj doppo l' Antifona intiera; cioè, toltene via le ligature, e le note del principio, si battono semplicemente le note più frequentate, e più essenziali del tono, in quella guisa, che dopo il 1. versetto intonato da' Cantori ne' Doppj, soglion cantarsi i susseguenti dal coro, come or ora vedrassi. E per ciò non si porrà la nota finale dell' Antifone, essendo incerta l' ultima della semplice intonazione. Si lasciano altresì le conclusioni de' Toni, non essendo diverse da quelle, che si addussero diffusamente ne' Doppj.

II. Costumasi in alcuni Cori (ed io l' ho veduto motivato in alcuni Direttorj del Coro, e sentito pratticar nel Rito Monastico) massime ne' semplici, e feriali, di non far nella 1. Parte dell' intonazione de' Salmi alcuna varietà; ma tener unisone tutte le parole nella nota più battuta dell' Intonazione, diversificandola solo dalla conclusione. Il che molto mi piace, forse per differir da' Semidoppj, andandosi calando a proporzione de' Riti. Per essempio di tutti serva il 1. Tono, così.

III. Circa alle monosillabe, & accenti acuti per i Semidoppj, semplici, e feriali non v' è altro d' aggiongere, se non che se ne tolgan le Legature dell' ultima Sillaba; onde se nel Doppio dicevasi così.

IV. Circa poi a' cantici del Vangelo, mi parrebbe, che ne' semidoppj dovessero almeno intonarsi, come gli altri Salmi doppj; non solo nel 1. ma anche negli altri versetti. Ne' feriali poi, e Semplici, come suol farsi degli altri Versetti fuor del 1. ne' doppj, che così si manterrebbe là Proporzione. In questo però l' uso servirà di regola, non intendendo io quì di dar legge riguardo a' riti; ma solo di dar ad intendere il Canto.

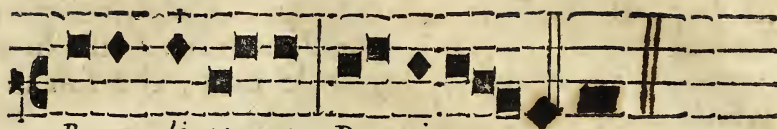
LEZIONE XI.

Dell' Intonazione de' Benedicamus, & Ite Missa est.

I. CON tutto che l' intonazione de' *Benedicamus* non porti seco veruna difficoltà, mentre per ordinario si prendono da' Primi *Kyrie* della Messa; pure per commodità maggiore di chi vorrà servirsi di questo Libro, stimo ben distendere anco l' Intonazio-

ne

ne di questi, massime de' più frequenti, che degli altri potrà prendersi la notizia da' Cori, ove si cantino. L'istesso dicasi dell' *Ite Missa est*, intendendovi legate le note, che son divise sopra al *Benedicamus*, così.

Sem-

LEZIONE XII.

Dell' Intonazione degl' Inni dell' Ore, & a Compieta.

I. IL costume degl' inni dell' Ore, massime *Nunc Sancte nobis Spiritus*, e di Compieta *Te Lucis ante terminum*, è di prenderne il tono dagl' Inni delle Laudi della Festa, che corre, purchè s' uniformino nel metro; massime, quando convengono nell' ultima strofa. Ma perchè in ciò vi sariano dell' eccezioni, stimo bene per mag-

maggior commodità di ſtenderne il Principio per tutte l' occorrenze poſſibili, ſecondo l'uſo più regolato.

Per l'Avvento. Per il Natale, e tutti i Santi.

Nunc Sancte no bis Spi ri tus. Nunc Sancte no bis Spi ri tus.
Te Lu cis an te ter mi num. Te Lu cis an te ter mi num.

Per l'Epifania. Per la Quareſima.

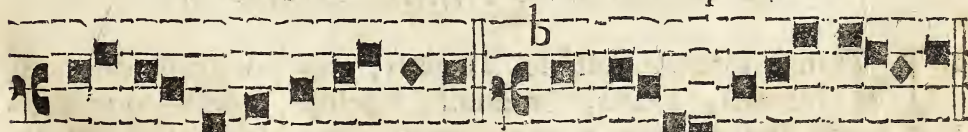
Nunc San cte no bis Spi ri tus. Nunc Sancte no bis Spi ri tus.
Te Lu cis an te ter mi num. Te Lu cis an te ter mi num.

Nel tempo di Paſſione. Nel tempo Paſquale.

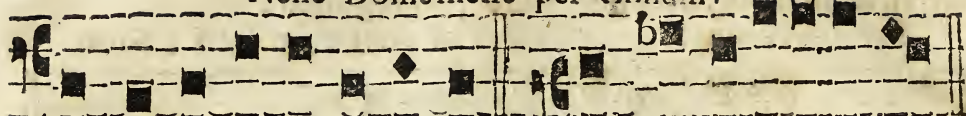
Nunc San cte no bis Spi ri tus. Nunc Sancte no bis Spiri tus.
Te Lu cis an te ter minum. Te Lu cis an te ter mi num.

Per l'Aſcenſione. Per la Pentecoſte.

Nunc San cte nobis Spi ri tus. a Terza: *Ve ni Creator Spiri tus.*
Te Lu cis an te terminum. Te Lucis ante terminum.

Per la Trinità. Per il Corpus Domini.

Nunc San cte no bis Spi ri tus. Nunc San cte no bis Spi ri tus.
Te Lu cis an te ter mi num. Te Lu cis an te ter minum.

Nella Solennità del SS. Nome di GESU', e nella Feſta della Transfigurazione, come nell' Aſcenſione. Nelle Feſte della Beatiſſima Vergine, come nel Corpus Domini.

Nelle

LEZIONE XIII.

Dell' Intonazione de' Versetti, ed Orazioni.

I. NOn s' intende quì de' Versetti, che pongonsi dopo gl' Introiti, Tratti, Graduali, Alleluja, perchè questi già si trovano stesi ne' suoi proprj luoghi. Ma solo de' Versetti dopo gl' Inni, e nel fin de' Notturni, e dopo le Commemorazioni, ed in fine anche quei de' Responsorj.

II. Il Versetto adunque dopo gl' Inni, e nel fin de' Notturni secondo il Rito Romano nelle Feste Doppie s' intona in un de' modi che seguono, ne' quali la prima terminazione è più in uso.

Ver-

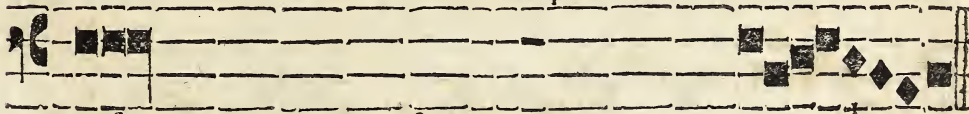
Verb.C.fac.eſt. Alleluja - - - - - - o pur *Alleluja* - - -

III. Ne' Semidoppj s' uſa il 1. modo, ſe non che, ſenza la 1. pauſa, ſi fa immediatamente la calata del *re*, e poi la deſinenza; dove è da sfuggirſi la ſtiracchiatura, che fanno alcuni nella ſudetta calata, in cui in vece di due Note ſdrucciolate, ne fan tre.

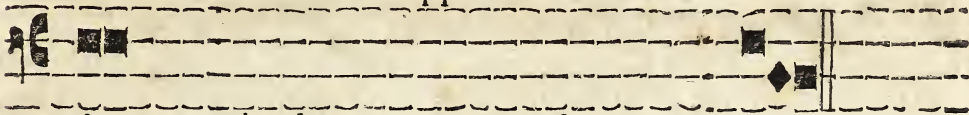
Verſetti Semidoppj.

Ver.Ca.fac.eſt. Alle luja. - - - - e non così *a* - - - - - -

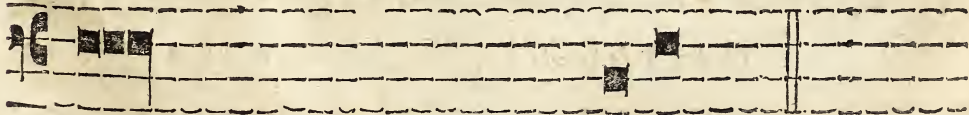
IV. Ne' Semplici, e Feriali, ſenza pauſa veruna, ſi canta tutta la deſinenza ad un fiato, così.

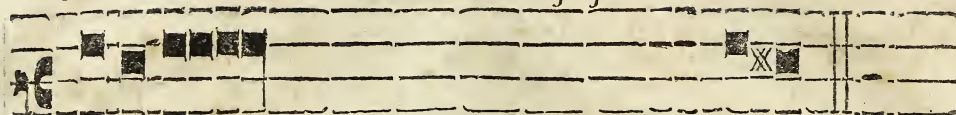
Verſetti Semplici.

Ve ſper ti na Oratio a ſcen dat ad Te Do mi ne.

V. Dopo le Commemorazioni anche ne' Doppj, o Semidoppj, e nelle Preci delle Litanie, e Proceſſioni s' intona così.

Verſetti doppo le Commemor.

Glo ri a, & ho nore co ro na ſti e um Domine.

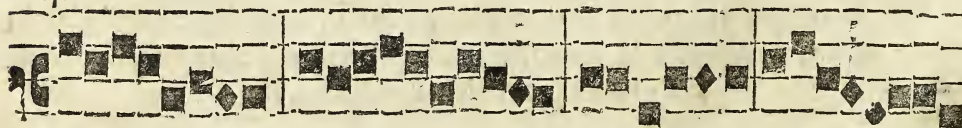
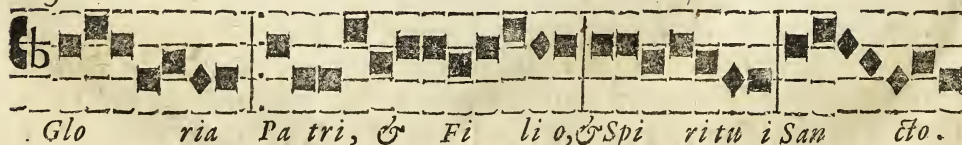
Ma ſe terminaſſero in Monoſillaba, in vece d' abbaſſar l' ultima nota al *re*, s' abbaſſa la penultima, e l' ultima s' alza nel *fa*, così.

Verſetti con Monoſillabe.

An ge lis ſu is De us man da vit de Te.

VI. I Verſetti del Veſpro, de Notturni, e delle Laudi de' Morti, come anche de' Notturni, e Benedictus de' 3. Uffizj ſolenni della Settimana Santa, ſi fan, come ſiegue, coll' ultima Nota alterata dal ✗.

Verſet-

A u divi vo cem de Cœ lo di cen tem mi hi.
Aver tan tur re tror ſum, & e ru be ſcant.

VII. I Verſetti de'Reſponſorj ſon anch'eſſi diſteſi a ſuoi luoghi; ma talora vi manca il Gloria, il quale benchè in ſoſtanza conviene col Verſetto precedente; nondimeno, perchè è difficile, che ſi confronti con quello nelle Sillabe, eccone, per toglier la difficoltà, l'eſſempio in tutti i toni ſopra il *Gloria Patri.*

1.

Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spiri tu i San cto.

2.

Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.

3.

Glo ri a Patri, & Fi li o, & Spiritui San cto.

4.

Glo ri a Pa tri, & Fi lio, & Spiri tu i San cto.

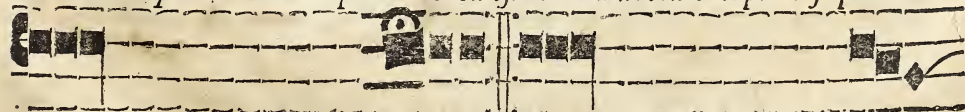
5.

Glo ria Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.

6.

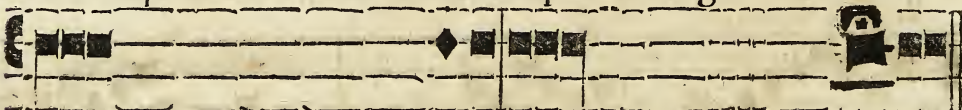
In alcuni de' predetti Verſetti ſi laſciano certe ligature, che ſervono d'ornamento, ritenendoſi le note eſsenziali.

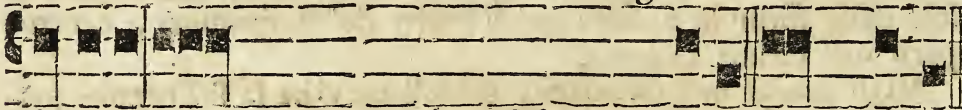
Se bene ſi vede negli Uffizj de' noſtri Santi, che ſi può uſcir dalle formole ſudette ne' Verſetti de' Reſponſorj, eccetto però nell'ultima cadenza.

VIII. Anche nell'Orazioni, o Collette v'ha la ſua regola, perchè in altra forma ſi cantano ne' Doppj, e Semidoppj, che ne' Semplici, e Feriali, e nelle benedizioni. Ne' Doppj, e Semidoppj ſi diſtingue l'Orazione in tre Parti, cioè dal principio fino a' primi due punti; da queſti inſino agli altri due punti; e da queſti ſino all' ultimo. Ed il medemo s'oſserva nella chiuſa, cioè *Per Dominum*, &c. o ſimile, ſe non che quì non ſi tiene l'ordine delle cadenze fatte nell'Orazione, come vedeſi nella ſeguente.

Qui tec. vi. & reg. in un. ej. Sp. Sancti Deus: Per omnia ſæcula ſæ cu lorum.

Notiſi la nota Coronata, che deve modificarſi di ragione coll' Aſpirazione deſcritta nell' ultima Lezione della 1. Parte num. 11.

Se però l' Orazione non aveſſe altro, che due parti, allora ſi laſcia la 2. cadenza in *mi*.

IX. Ne' Semplici, e Feriali non s' attende tanta differenza de' punti; ma tutta l' Orazione ſi canta ad una voce, ſe non che nell' antepenultima ſillaba s' uſa l' Aſpirazione già detta così.

Aurem tu. q. Dom. prec. no. accommoda, & mentis no. te. gr. tu. Viſitat. il luſtra.
Qui tec. vi. & re. in un. Sp. Sancti Deus: Per omni a ſæcula ſæcu lo rũ.

X. Nelle Benedizioni finalmente, ed in altre congiunture fuor degli Uffizj, e Meſſe, quando non ſi fa chiuſa intiera, ſi terminerà l' Orazione, e la chiuſa, come ſegue.

Ab ſol ve quæſ. Dom. An. fam. tu. &c. reſuſcitatus reſpiret. Per C. D. noſtrum.

LEZIONE XIV.

Dell' Intonazione del Domine labia mea, Converte nos Deus, Deus in adjutorium, Aſſoluzioni, Benedizioni, Profezie, Capitoli, Martirologio, e Lamentazioni.

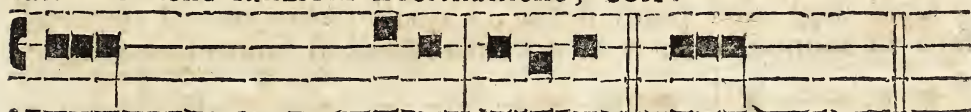
I. L' Intonazione del *Domine labia mea* al Principio del Matutino, e del *Converte* a Compieta, ſi fa, come ſiegue; a cui conformaſi la riſpoſta del Coro.

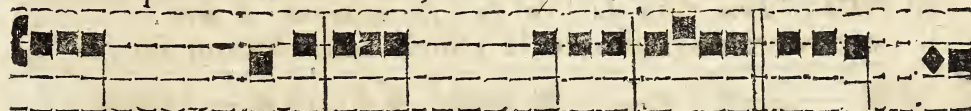
Domine La bi a mea a pe ri es. Et os meum annuncia bit laudẽ tu am.
Converte nos Deus Salutaris noſter. Et a ver te i ram tu am a nobis.

II.

II. Il *Deus in adjutorium* al principio di tutte l'Ore Canoniche ſuol intonarſi come ſegue.

De us in ad ju to ri um me um in ten de Do. ad adjuv. me fe ſti na.

Ma per dirla, quel rompimento di ſenſo nel diſtaccar con la 1. cadenza il Suſtantivo dal ſuo Adjettivo, non ben riſuona agli orecchj purgati. Onde a me aſſai più gradiſce il modo, con cui l'ho ſentito cantar in un Coro di perſone accuratiſſime nelle funzioni Eccleſiaſtiche, così.

Deus in ad ju to rium me um in ten de: Domine ad adjuv. &c.

Circa poi il *Gloria Patri*, nel Rito Romano s'uſa così.

Gl. Pa. & Fi. & Sp. Sancto

Sic er. in p. & n. & ſemper, & in ſæc. ſæculor. Amen. Alleluja. L. t. D. r. æ. gloriæ.

Non vi mancan però de' luoghi, dove s'uſa nel modo, che ſiegue, alla Monaſtica.

Gloria Patri, & Filio, & Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, & nunc, & ſemper, Al le lu ja.

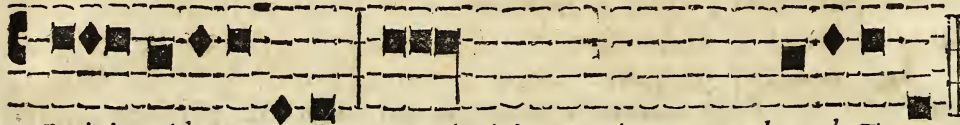
& in ſæ cu la ſæ cu lo rum. A men. La. ti. D Rex æt. Glo riæ.

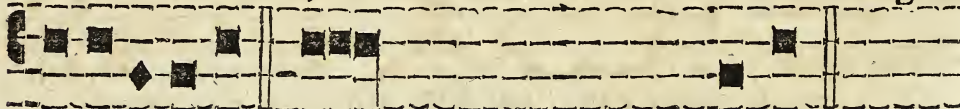
III. L'Aſſoluzione a' Notturni ſi deve cantar così, dividendola in due parti.

Exaudi D. J. C. &c. & miſerere no bis, q. c. Pat. &c. in ſæcu. ſæculorum Amen.

IV. Il *Jube domne*, e le benedizioni, come ſiegue: avvertendoſi, che ſempre le benedizioni anno a dividerſi in due parti.

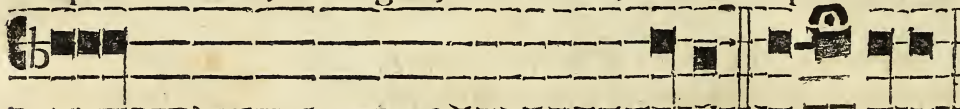
Jube Domne benedicere Benedictione perpetua ben.nos Pater æternus Amē.

Il punto fermo delle lezioni si fa come la 2. parte della Benedizione, così.

Incipit Li ber Ge ne sis. In principio creavit Deus Cælum, & Terram

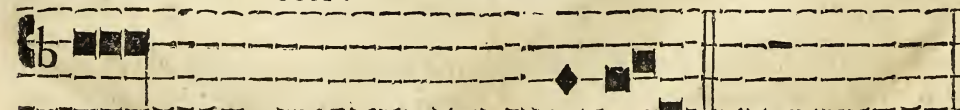
Così degl' altri punti fermi. I quali però quando terminassero in monosillaba, o in accento acuto, si fanno come siegue.

& facta est Lux. In sæ cu la sæ culorum A men.

Il punto interrogativo, e la chiusa delle lezioni così.

Quia magnificas eum? Tu autem Domine mi se re re no bis Deo Gratias.

V. Le profezie si portano, come le lezioni, eccettuato, che nel fine, non avendo il *Tu autem*, si chiudon nella Quaresima nel primo modo, che segue; altre volte, come l'Epistola così.

Et Requievit Deus die sep. ab omni opere, quod patrarat, quod pa tra rat.

Similmente le lezioni de' Morti si cantano come l' altre, e la terminazione, come quest' ultima delle Profezie.

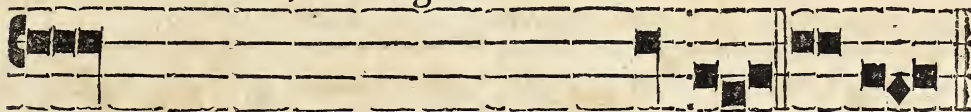
VI. Alcuni usano il punto fermo nelle lezioni, Profezie, e lezioni de' Morti così.

Parce mihi Domine, nihil enim sunt dies me i.

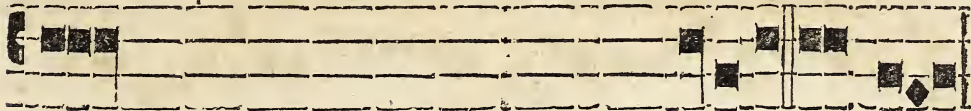
VII.

VII. Il Tono che ſuole uſarſi nelle Lezioni della Scrittura a Menſa da' noſtri Religioſi, ſuol eſſer il ſeguente.

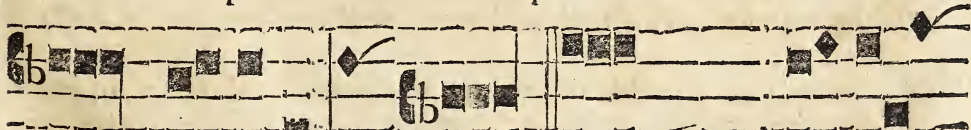
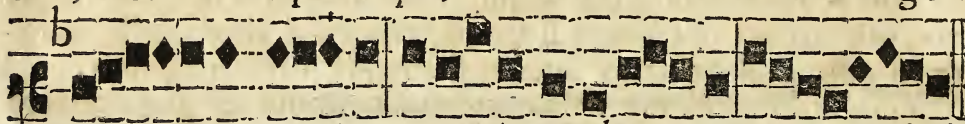
Jube Domne benedi cere. Menſæ cæleſtis participes f.n. R. æternæ Gloriæ.

Così ſi fan tutti i punti fermi, dove non ſia la monoſillaba, o accento acuto: che allora ſi fanno, come s' è detto delle Lezioni al num. 4. dalle quali ancora ſi prenda l' Interrogativo.

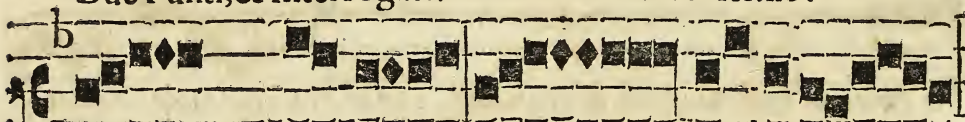
VIII. L' intonazione de' capitoli tanto avanti gl' Inni, quanto all' Ore canoniche, è la ſeguente.

O Altitudo Div. Sap. & Sc. D. quam in.ſ.j.e.& in. Viæ ejus! Deo Gratias.

Se poi finiranno con una Monoſillaba, o accento acuto, ſi canteranno i Capitoli come s' è detto delle Lezioni, così.

Surge, illum. Jeru. quia venit Lu.tu.& Gl. Do. ſu. Te orta eſt.

Regi Sec. im. & in, ſol. Deo h. & Gl. in Sæc. Sæculorum. Amen. Deo Gratias.

IX. In quanto al martirologio s' oſſervi tutto ciò, che s' è dette delle Lezioni, e Profezie. Solo la vigilia del SS. Natale ha da oſſervarſi quanto nel libro medeſimo ſi preſcrive a ſuo luogo, cioè che al principio ſi canti con la voce ordinaria. Alle parole *In Bethleem Judæ* s' alza una 4. & a quelle *Nativitas, &c.* s' alza un' altra voce, facendoviſi punto col tono della paſſione. Eccolo diſteſamente.

Il resto si può cantar una voce più alta dell' ultima nota di *Carnem*.

Eodem die, &c.

X. Le lamentazioni secondo lo stile Romano sogliono cantarsi così, cioè il Principio *Incipit*, e le lettere ebraiche come siegue.

In ci pit Lamẽtati o Je re miæ Pro phe tæ. A leph.

Due Punti, & Interrogativo. Punto fermo.

Quo modo S.s.C. plena populo? Princeps Pro. fa. est sub Tribu to.

L' ultima chiusa così.

Jeru salem Je ru sa lem, Convertere ad Dominũ Deum tu um

Nella medesima forma si canta l' Orazione di Geremia *Recordare Domine*, toltene le lettere, che non vi sono. Chi poi la desidera in canto Semifigurato, potrà vederla nella 5. parte, dove si porrà fra l' altre cose prattiche ivi notate per i Studiosi.

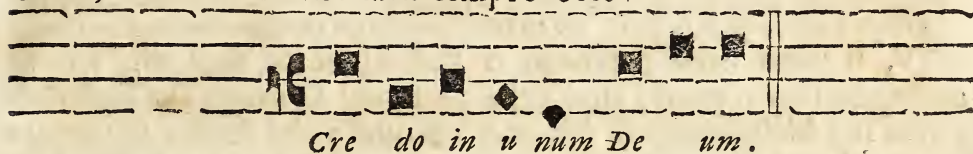
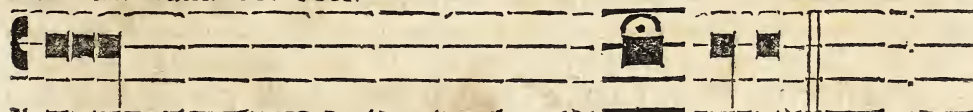
LEZIONE XV.

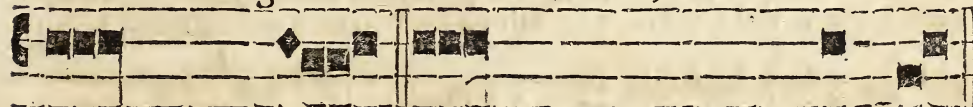
Dell' Intonazione del Gloria, Credo, Epistole, Vangelj, e Passio.

I. IL *Gloria in Excelsis* dovrebbe uniformarsi al tono, in cui si canta dal coro; i modi più frequẽtati sono i quattro quì notati.

Doppio. Semidoppio.

Glo ri a in Excelsis De o. Glo ri a in Excelsis De o.

Della

Della Madonna. Semplice.

Glo ri a in ex cel ſis De o. Glo ri a in ex cel ſis De o.

Il *Credo* ancora, benchè dovrebbe uniformarſi al Tono del Coro, è ſolito d' intonarſi ſempre così.

Cre do in u num De um.

II. L'Epiſtole nel Rito Romano ſi cantano ſenza variazione di note, eccettuato ne' punti interrogativi, & in quelli, che han la monoſillaba, o l'accento acuto. Nel punto fermo ordinario ſi fa l' aſpirazione nell' antepenultima, come fu detto nella 1. parte Lez. ult. num. 11. così.

Lectio Epiſtolæ Beati Pauli Apo ſto li ad Ro ma nos.

Punto interrogativo. Monoſillaba, & accento acuto.

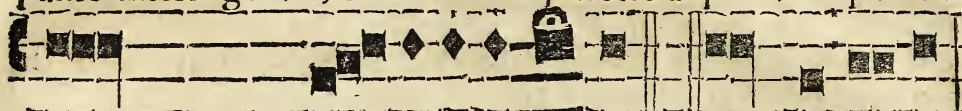
Numquid omnes Doctores? Honor, & ſ. D. n. in Sæc. Sæculorum Amen.
Nun quid omnes Prophetæ? Sed & ſup por ta te me.

L' ultimo punto, non eſſendovi monoſillaba, o accento, ſi fa come il 1. ma per diſtinguerlo, deve almeno per un periodo cantarſi più adagiato del ſolito, per far l' ultima cadenza con più gravità.

III. Il tono de Vangelj ſecondo il Rito Romano è il ſeguente con la cadenza ſtaccata, e non ligata, come fanno alcuni.

Dominus Vobiſcum, e nō *Vobiſ cum. Seq. S Ev. ſ. Matthæū,* e nō *Matthæū.*

Il pūto fermo, e l'interrogazione ſi fāno come s'è detto all'Epiſtole.
Il Punto finale ſarà fatto in tal guiſa, che nel fine reſtino almeno

no due parole di 4. o 5. sillabe fra tutte due nella medesima nota, con la penultima Aspirata; e non come (con abuso gravissimo) fanno certi, che terminano il Vangelo, ed anche l'Epistola con un punto interrogativo, come si nota quì sotto dopo il vero punto.

De qua natus Jesus, qui vo ca tur Christus, e non *qui vocat. Christus*

IV. Il tono della passione, o Passio (come suol dirsi) deve distinguersi in 3. parti; cioè nella parte del Cronista, o Testo additata nel Messale con la lettera C. in quella del Cristo significata con la ✠. ed in quella della Sinagoga, o Turba accennata coll' S. e per darne ordinatamente la notizia conforme al Rito Romano,

Il Testo (che deve esser voce di Tenore) deve principiar così.

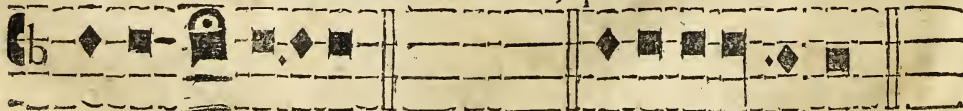
Passio Do mi ni no stri Je su Christi se cundum Matthæ um

I Punti fermi saran sempre come il detto nelle parole *secundum Matthæum*, ed essendovi poco avanti i due punti, deve farvisi la cadenza detta nelle parole *Jesu Christi*: eccettuato però quando seguiti la parte del Cristo, che allora sarà in uno de' seguenti modi.

In il lo tempore di. J. Discipulis su is, opur *discipulis su is.* ✠

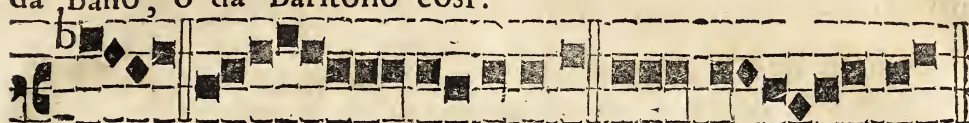
E quando gli segue la Turba, sarà in un de due modo seguenti.

Di cebant autem, o pur *Di ce bant a utem.* S.

Il Punto finale tanto alla Genuflessione, quanto all' ultimo sarà così.

E mi sit Spi ri tum, o pur così, *E mi sit Spi ri tum.*

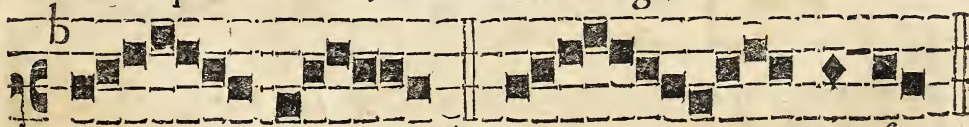
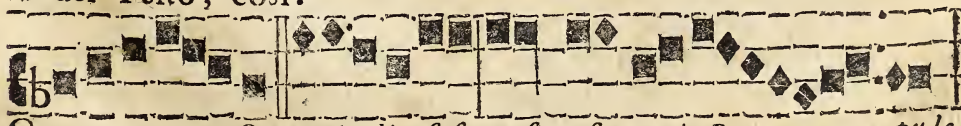
Il

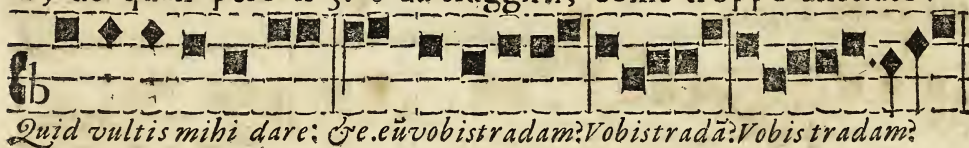
Il resto poi si canta nel tono del Vangelo.

V. La risposta della parte del Christo ha da essere una 3. sotto a quella che lascia il Testo, dovendo esser questa voce da Basso, o da Baritono così.

Ma in questa 1. risposta v' è interrogativo, che da altri s' usa, come siegue.

Cru ci fi ga tur? Nam sem.Pa.ha.vobiscũ;m.a.n.s.ha bebitis.

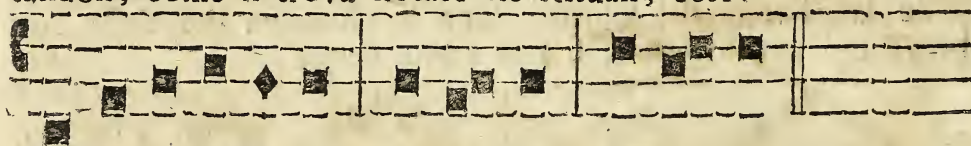
Sicchè nel ripigliar altri periodi dopo un punto o fermo, o interrogativo, sempre farà, come *nam semper*; ne' due punti prima del punto fermo, come *Vobiscum*; e nel punto fermo come *habebitis*. Il qual punto fermo può farsi anche ne' modi che sieguono.

Se la risposta del Christo dopo la chiamata del Testo sarà breve col punto fermo, si farà come siegue.

VI. La risposta della Turba (che deve esser voce di Contralto) deve principiarsi nella 4. sopra all' ultima della chiamata del Testo, così.

o pur

Così in tutte l'altre risposte. I due punti avanti il punto fermo si fanno come il *non in die festo*. Ed il punto fermo come *fieret in Populo*. Ma il punto interrogativo in un de' modi seguenti; de' quali però il 3. è da sfuggirsi, come troppo affettato.

LEZIONE XVI.

Del modo di cantar Flectamus Genua, Lumen Christi, Le Litanie, il Confiteor, la Benedizione Episcopale, e la Corda Pia.

I. DOvendo il Diacono avanti ad alcune Collette cantar il *Flectamus Genua*, dovrebbe intonarlo in guisa, che dopo la risposta del Suddiacono non dovesse il Sacerdote alzar la voce per cantar la Colletta; il che necessariamente avviene cantandosi, come si trova notato ne' Rituali, così.

Onde crederei, che più concordemente si procedesse notandosi così.

Fle cta mus Ge nu a. Le va te. O re mus.

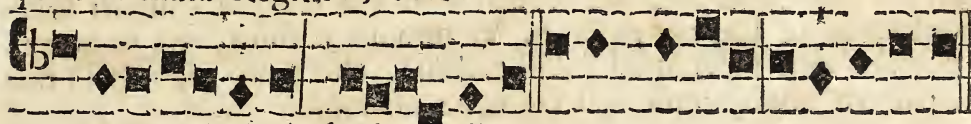
Dove il Sacerdote non muta Voce.

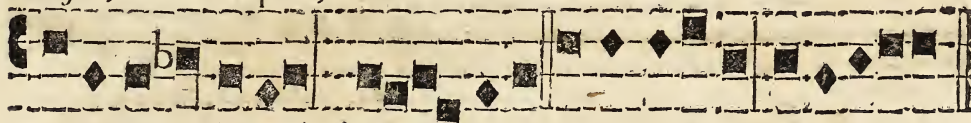
II. Il *Lumen Christi*, che cantasi il Sabbato Santo in tre volte, si fa sempre alzando gradatamente una voce per volta, così.

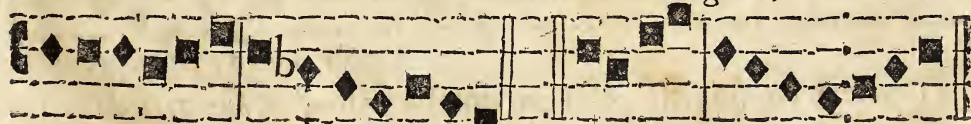
Lu-

1. 2. 3.

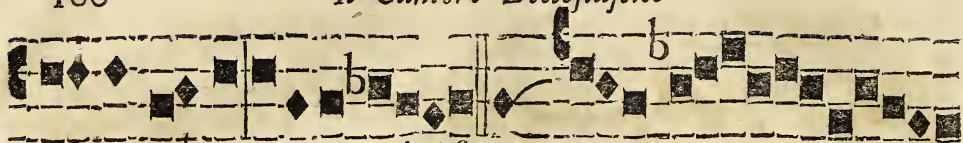
Lumẽ Chriſti. Deo gratias. Lumẽ Chriſti. Deo grat. Lumẽ Chriſti. Deo grat.

III. Il tono delle Litanie (parlo de' Santi, a ſomiglianza delle quali ſi cantan quelle della B. V. eccettuatene le Preci) ſuole uſarſi da alcuni col b. ſino al *Peccatores excluſive*, e da altri ſenza; ed in vero ſi ſperimenta, che all'udito fa un bel ſentire cantandoſi col b. come ſiegue ſino al *Peccatores*, dopo il quale ſi muta Regiſtro, così.

Ky ri e e le i sõ. Chriſte au di nos.
Chri ſte e le i ſon. Chriſte ex au di nos. Sancta Mari a. O ra pro no bis.

Non può negarſi però, che cantandole ſenza il b. ſi mantiene tutto il canto unito in un iſteſſo modo di procedere; tanto più che facendoſi la cadenza in *C. ſol fa* (la quale nell'Organo ſi ſente bene, che vuol eſſer preparata col b. e non col b,) ſi va più nel rigore del tono; onde cantando il *Kyrie*, e *Chriſte*, come ſopra, ſi dirà così.

Ky ri e e le i sõ. Chriſte au di nos. Sancta Ma ri a O ra pro no bis.

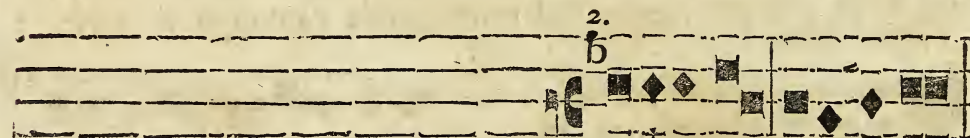
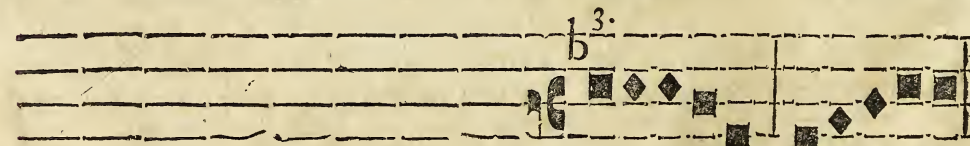
Sino al *Propitius*,, che ſi canta così, ſenza neceſſità di laſciar il b. ſino al *Peccatores*, che ſi varia inſino all' *Agnus*, come ſotto.

Pro pi ti us e ſto. Parce nobis Domine, &c. Peccatores te rogamus audi nos.

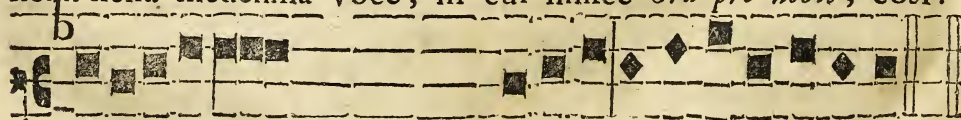
Agnus De i, q. tol. Peccata Mũdi: parce nobis Domine. Chriſte au di nos.

Chri-

Christe exaudi nos Kyri e e le i son. Kyri e e leison.

Nè deve far fastidio quest'ultimo *Kyrie* terminato in *mi*, perchè un tal *mi* riguarda per suo fondamento il *do* del C. a cui serve di 3. maggiore; onde virtualmente contiene la cadenza in *C.sol,fa, ut* pratticata nel residuo delle Litanie.

IV. L'uso poi (o per dir meglio l'abuso scusabile) di cantar le Litanie de' Santi col b. nell'invocazioni, ed *Ora pro nobis*, è stato usurpato dal modo, con cui soglion cantarsi lodevolmente le Litanie della B. V. non in 5. tono; ma in 2. trasportato con farvi quel Falsobordone, che tanto piace o in due o in tre voci, come nel seguente essempio.

Ky ri e e le i son. Chri ste au di nos. Sancta Mari a. Ora pro nobis.

Sancta Mari a. O ra pro nobis.

Sancta Mari a. O ra pro nobis.

Dove è da notarsi, che in questo caso l'*Agnus Dei* deve tenersi nella medesima voce, in cui finisce *Ora pro nobis*, così.

Agnus Dei, qui tol lis pec ca ta mundi: par ce nobis Domine.

E non

E non abbaſſarſi una voce, come malamente fanno alcuni, così.

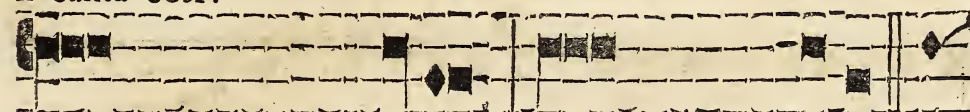
Agnus Dei, qui tol lis pec ca ta Mun di: Par ce no bis Do mi ne.

V. Occorrendo o alla preſenza del Prelato, o in altra occaſione di cantarſi il *Confiteor* ſarà il ſuo tono quel che ſiegue.

Confit. Deo Omnipotēti, B.M.ſemp.Virgini,
B. Mich. Archan gelo, B. Jo: Ba pti ſtæ,
S.S. Ap.Pe.& Paulo, omnibus S.S.& Ti bi Pa ter,

quia peccavi nimis cogita tione, ver bo, & opere.
me a cul pa, mea cul pa, mea maxim. culpa. I de o pre cor, &c.

B. Mariam, &c. come ſopra; *& te Pater*, come *& Tibi; ad Dominum Deum noſtrum* come *Verbo, & Opere.*

VI. La Benedizione del Veſcovo nelle ſue Funzioni ſolenni ſi canta così.

℣. Adjutoriū noſt. in nomine Domini. ℟. Qui fecit Cælum, & Terram.
℣. Sit No men Do mi ni benedictum. ℟. Ex hoc nunc, & uſ. in ſæculum.

℣. Bene. Vos Omnipotēs De us. Pater, & Fi li us, & Spi ri tus Sāctus ℟. Amen.

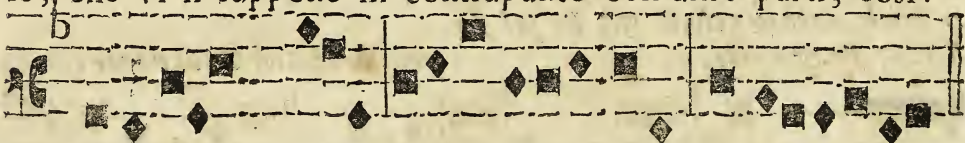
VII. Moſtrandoſi le Reliquie de' Santi ſolennemente, s' uſa a cantarle come ſiegue; e moſtrandoſi l' ultima, s' alza una voce.

Quì den. ſon le Rel. di S.N. Martire. Quì d. v' è del Leg. della ✠ di N.S.G.Cri.

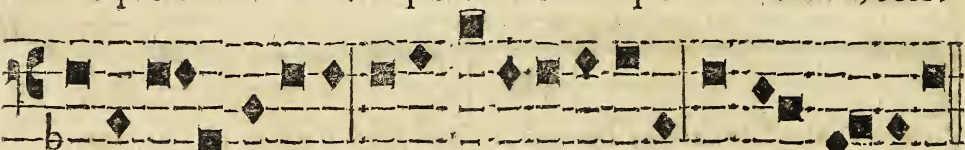
VIII.

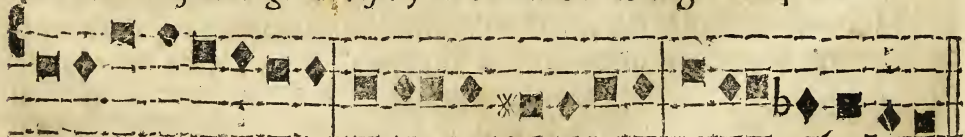
VIII. Il tono finalmente del Ritmo divoto solito a cantarsi nelle nostre Chiese i Venerdì, massime di Quaresima, detto *Corda pia*, è quel che siegue, a tempo di Tripla.

Cor da Pi a inflammãtur, Dũ Frãcisci ce lebrãtur, Stigmatũ Insigni a.

In molti luoghi però quell'ultima nota suole alterarsi col ✕, come di fatto sta notata ne'Libretti più emendati. E ciò, perchè quel *fa* così alterato corrisponde per 3. mag. al *re* del Basso, che vi si suppone in contrapunto coll'altre parti, così.

Cor da Pi a inflammãtur, DũFrãcisci ce lebrãturStigmatũ Insigni a.

Nel qual caso è di 3. tono abbassato una voce a cagione degli Organi alti, come si vede, notandolo un tuono più alto, senza i due b. b.

Dove dunque non son parti da farvi il contrapunto, sarà meglio cantarlo come l' abbiamo notato in 6. tono, per togliere quella durezza di ripigliare il ✕. seguente mezza voce più basso; tanto più, che ancora preso in 6. tono vi si può far il contrapunto col Basso, così.

Cor da Pi a inflammãtur, DũFrã ci sci ce lebrãturStigmatũ In signi a.

IX. In simil tono suol cantarsi ancora il Pianto della Beatissima Vergine; ma però presso di Noi (tanto nella Disciplina, quanto nelle 3. Strofe, che nella funzione della *Corda pia* s' alternano con quella *Crucifixi ergo Christi*) si canta come siegue in 4. tono.

Stabat Materdo lo ro sa Jux taCrucemlachry mo sa, Dũpẽde bat Fi li us.

Fine della Seconda Parte.

DEL

DEL CANTORE ECCLESIASTICO

PARTE TERZA.

In cui s' insegna il modo d' intuonare, o cantare in tutte l' occasioni del Canto Fermo, e d' unir l' Organo col Coro, con altri Avvertimenti.

LEZIONE PRIMA.

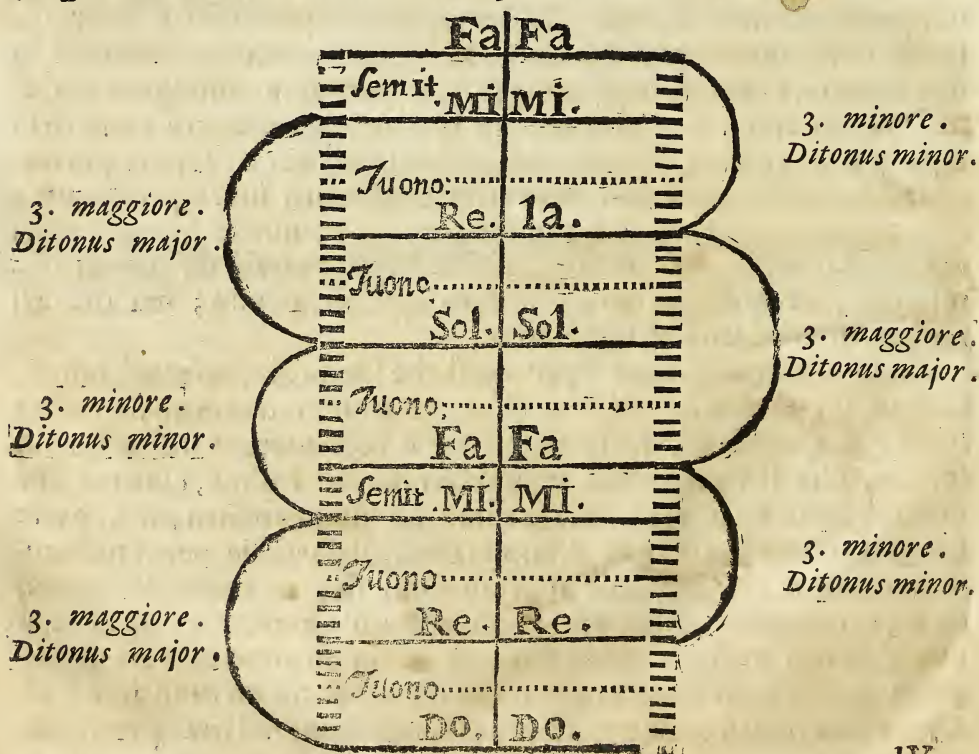
Chè cosa sia Tuono, e Semituono, come per via di questi abbiano a cantarsi le Note.

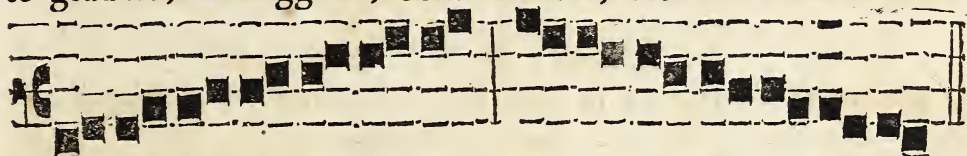
I. SIccome per riuscir perfetto nella Pittura, deve prima impararsi a disegnar le figure, e poi a disporre sopra il disegno i colori proporzionati: Così prima, che s' impari nel canto a modular le Parole, è d' uopo di farsi prima ben prattico ad intuonar perfettamente le note. Onde non servirà per nulla d' aver appreso nelle due parti antecedenti a legger le note, a conoscer le mutazioni, i tempi, e gl' accidenti, imparato a distinguer le differenze de' toni; e conosciuto in qual modo abbiano a cantarsi le cose più necessarie delle funzioni ecclesiastiche. L' Opera più importante, e la più ardua fatica sarà d' assuefarsi in ridurre il tutto alla pratica, e prima di cantar le parole, intuonar le note con la sua giusta voce. Per far ciò, richiedesi la notizia de' tuoni, e semituoni, de' quali altrove s' è dato qualche cenno; ma ora è il tempo di trattarne a sufficienza.

II. Il tuono adunque (per quel che spetta al presente) non è, se non un Grado, o Misura di voce intiera da una ad un' altra Nota. E questa misura giustamente è la 6. parte di tutto quello spazio, che si comprende fra un' Ottava, e l' altra, cioè tra una voce grave, e la medesima acuta. La detta misura, o 6. parte (cioè un tuono) costa di 8. comi, giusta il parer de' periti nel canto. Sicchè a proporzione il semituono sarà la metà del tuono, cioè la 12. parte del detto spazio fra un' Ottava, e l' altra, e in conseguenza costerà di 4. comi. Il como finalmente è la minima parte sensibile dell' intervallo, che framezza fra un tuono, e l' altro, come ben si comprende da chi fa riflessione nel tirar per essempio

pio una di due corde unisone un Tuono più alto, benchè per altro tal intervallo potria dividersi in parti più minute; anzi in infinito.

III. Per ben capir tutto ciò, deve sapersi, che un' Ottava è lontana dall' altra solo 6. voci, cioè 5. tuoni, e 2. semituoni, e dicesi un' Ottava, riguardo alla prima, & ultima nota, tra le quali framezzano le 6. che unite coll' estreme fanno il numero d' 8. E per meglio capir tal divisione, s' espone l' infrascritta Tabella, o sia Scala d' un 8. tanto in salire, quanto in calare, in cui le Linee più lontane una dall' altra additano l' intervallo d' un tuono; le più prossime, d' un semituono; le lineette, che framezzano trà l' una, e l' altra linea additano i comi, che s' intendono o da un tuono all' altro, o da un tuono ad un semituono. I punti parimente, che si frapongono nel mezzo alle linee più lontane, significano il mezzo tuono, che s' include nel tuono intiero. L' intervallo poi, che s' accenna con i semicircoli maggiori, significa la 3. maggiore detta *Ditonus minor*, e quello ch' è segnato con i minori, addita la 3. minore chiamata *Ditonus minor*.

IV.

IV. Da quì dunque chiaramente si vede, che dal *do* al *re* s'ascende un tuono intiero; dal *re* al *mi* un'altro: dal *mi* al *fa* un semituono; dal *fa* al *sol* un tuono; dal *sol* al *re* un tuono; dal *re* al *mi* un'altro; e dal *mi* all' ultimo *fa* un semituono. Così a proporzione discorrasi d'un altro progresso d'ottava, come dal *re* del D. grave al *sol* della medesima Lettera acuto, &c.

V. Da quì ancora ben si comprende la forza del *Diesis*, e del b. accidentale, poichè per alterar una nota col *Diesis* deve alzarsi un Semituono, cioè 4. Comi, che però suol notarsi con 4. lineette decussate così ※; & all'incontro per raddolcir una nota col b. deve calarsi mezo tuono di sotto, cioè 4. Comi più basso. Ecco la scala in prattica di grado ne' semiditoni, cioè note gradate, sì maggiori, come minori, &c.

To. To. Se. To. To. To. Se. Se. To. To. To. Se. To. To.

VI. Appresa dunque mediante la predetta scala la voce delle note di grado, bisogna assuefarsi a i salti, gl'essempj de' quali già si portarono nella 2. lezione della 1. Par. nu. 5. 6. 7. & 8. & anche nella lez. 3. nu. 5. 6. 7. & 8. Avvertendosi, che i salti di 3. chiamati *Ditoni* (che vuol dir due tuoni) son di due sorti, cioè o di 3. maggiore, o minore. *Ditono* maggiore è quello, che costa di due tuoni intieri, come dal *do* al *mi*, dal *fa* al *la*, ed all'opposto dal *mi* al *do*, e dal *la* al *fa*. *Ditono* minore è quello, che costa d'un tuono intiero, e d'un semituono, come dal *re* al *fa*, e dal *mi* al *sol*, ed all'opposto dal *sol* al *mi*, e dal *fa* al *re*. Così ancora il salto di 4. detto *Diatessaron* (che vuol dire per Quattro) costa sempre di due tuoni, e d'un semituono, il qual semituono ora è nel fine, come dal *do* al *fa*, ora nel mezo, come dal *re* al *sol*; ora nel principio, come dal *mi* al *la*. Il salto di 5. detto *Diapente* (che significa per Cinque) costa di tre Tuoni; e d'un semituono, il qual semituono parimenti non ha luogo fisso; ma però sempre si trova tra'l *mi* e'l *fa*, o nel mezo, come trà'l *do*, e'l *sol*, o nel 2. luogo, come tra'l *re*, & il *la*, *&c.* Il salto di 6. (che però chiamasi *Hexachordus*, cioè di sei Corde) perchè sia giusto, e cantabile, ha da costar di trè tuo-

ni, e due semituoni, come dal *re* al *fa* finto, e dal *mi* dell' E. sotto all' *F. fa ut* al *fa* del *C. sol fa ut*, & all' opposto dal *fa* finto al *re*; e dal *fa* del *C. sol fa ut* al *mi* sotto l' *F. fa ut*. Ogn' altro salto di 6. che costi di 4. tuoni, e d' un semituono, sarà incantabile, come dal *do* al *la*, dal *re* del D. al *mi* del b. &c. Il salto di 7. (che dir si potria *Heptachordus*, cioè di 7. corde) costa di 5. tuoni, e mezzo, come dal *do* del C. grave al *mi* del B. acuto, &c. ma, come che incantabile, si lascia. Il salto finalmente d' Ottava detto *Diapason* (che appresso i Greci significa *omne*, perchè include tutte le consonanze) costa di 5. tuoni, e due semituoni, i quali semituoni han pur diverso sito, secondo la distanza delle note estreme tra 'l *mi* & il *fa*; come dal *do* del c. grave al *fa* del c. acuto, & *viceversa*; così dal *re* del d. grave al *sol* del d. acuto, e così degl' altri, &c.

LEZIONE II.

Del modo di prender la Voce de' Toni Autentici, e Plagali.

I. DOvendosi nel canto fermo unir più persone di voce diversa a cantare in Unisono, fa di mestieri, che nell' intonazione il direttore, o cantore, a cui appartiene di dar principio alla cantilena, abbia la mira non tanto al proprio, quanto al commodo di tutti gl' altri, talmente che a tutti agevolmente riesca di toccar le note più alte, e più basse della cantilena, che corre. (Cessa però questo riguardo, quando ha da cantarsi qualche cosa a solo, come una Lezione, una Profezia, un' Epistola, o cosa simile, perchè allora può il cantore prender il suo commodo.) Perciò non basta di saper batter le note con le proprie voci per via di tuoni, e semituoni assolutamente; ma, ciò che più importa, deve aversi riguardo a tutto 'l progresso del canto; acciochè non prendasi così alto, che non possan toccarsi le note di sopra; nè così basso, che non possan sentirsi quelle di sotto.

II. La regola infallibile, per non ingannarsi, sarà di non dar principio ad intonare una cantilena, senza prima saper di che tono ella sia. Ritrovato, che sia con le regole già insegnate nella 2. Par. Lez. 2. nu. 2. 3. &c. s' avverta bene, che i toni Autentici possono ascender sino all' Ottava sopra la nota fondamentale, quando sian Perfetti, e più ancora, se son più che perfetti, ed i toni

Plaga-

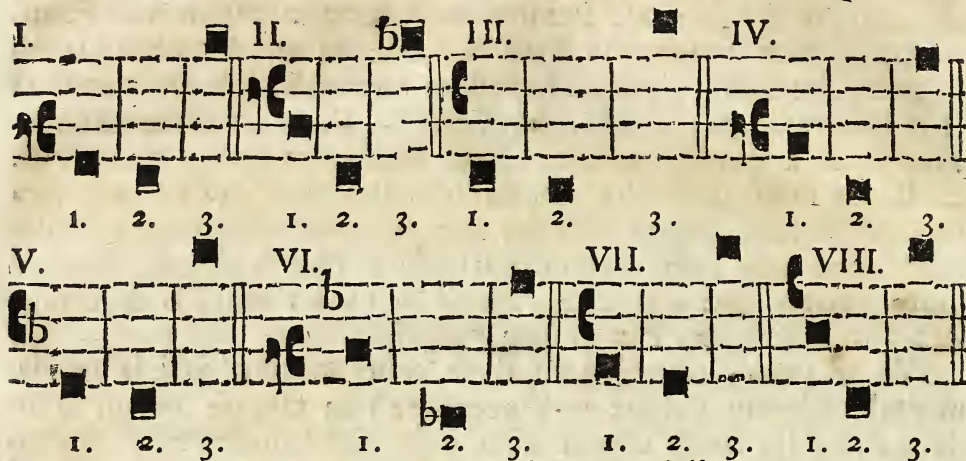
Plagali possono salir sino alla 5. e calar sino alla 4. Perfetti; o sotto ancora più che perfetti. Per intonare adunque giustamente gl' autentici, devon tenersi più bassi che alti; ed all' opposto i plagali più alti, che bassi, eziandio che fossero Imperfetti, perchè non s' ha la mira semplicemente alle Note, che nel Tono attualmente si trovano; ma a quelle ancora, che di sua natura posson trovarvisi.

III. La nota, da cui ha da prendersi la misura della voce, sarà sempre l' ultima, come quella, che per esser la fondamentale del tono, non può regolarmente variarsi; e non la prima, che nel canto Fermo non è sempre l' istessa in tutti i toni, o se è tale, sarà per accidente, e non per necessità.

IV. Se però l' ultima nota della cantilena non fosse la fondamentale del tono (come può accadere) in tal caso vedasi la distanza che ha quest' ultima nota dalla fondamentale, e fingendosi la fondamentale al suo luogo, si prenda per regolatrice del canto. Per essempio finirà un 1. tono in *la*, prendasi la voce dalla 5. bassa, dove è il luogo del *re* fondamentale; così il 4. tono può esser che termini in *sol* col *Diesis*, si prenda la voce dal *mi* di sotto; & il 7. ancora può terminare in *re*, & in *sol*, ma la sua Voce hà da prendersi dal *do*.

V. Ma perchè non può esprimersi con la penna quanto abbia da esser bassa, o alta l' ultima nota, da cui ha da prendersi la misura dell' intonazione: per non errare saria un gran vantaggio d' aver qualche Prattica almeno mediocre dell' Organo, o d' altro stromento invariabile, da cui si prendessero le Voci, come si dirà nella Lez. 9. di questa Parte. A chi poi non ha tal notizia conviene (se vuol intonar giustamente) che osservi le note estreme della cantilena, cioè la più bassa, e la più alta a cui s' estenda, o possa estendersi dalla nota fondamentale un tono; e provi, se la voce, che vuol prendere, possa toccarle, senza scommodo non tanto suo, quanto degl' altri, nel progresso della cantilena. E ciò (come dissi) non solo ha da intendersi delle note, che attualmente porta la Cantilena, ma di quelle ancora, che naturalmente può esiggere la naturalezza del canto.

VI. A quest' effetto si mostrano succintamente nella seguente tabella le note estreme d' ogni tono, massime de' toni regolari, e non Misti, de' quali parlerassi di sotto. Avvertendosi, che la pri-

ma nota sarà la fondamentale, la 2. più bassa, la 3. la più alta.

VII. Si potria prendere ancora la voce dalla nota più battuta dal coro, la quale ha da essere la corrispondente delle note fondamentali, che in tutti i toni dovrebbe essere l'istessa, come si dirà nella Lez. 8. nu. 2. Onde supposto che l'eddomadario abbia intonato il *Deus in adjutorium* con voce giusta, da quella si può regolar l'intonazione dell' Antifona; prendendone la misura della prima nota. Per essempio si deve intonar l'Antifona *Hoc est praeceptum meum*, che comincia in *fa*, si prenda l'istessa Voce del *Deus in adjutorium*. Intonandosi *Domine quinque*, *&c.* si cali una 3. e così con proporzione. Ma questa regola è soggetta a molte eccezioni.

VIII. Se il tono poi sarà misto, o irregolare, converrà distinguere; o sarà misto d'autentico, & autentico, come il 1. col 3. &c. o d'autentico, e plagale, come il 1. col 2. &c. Nel 1. modo non vi vorrà altra osservazione, che la regola data dianzi nu. 5. con osservar le note estreme. Ma nel 2. modo converrà tener il tono autentico alquanto più alto del suo ordinario, per toccar ben le note basse, come nel *Dies iræ* (che è 1. tono misto col 2.) può intonarsi una voce più alta del 1. tono regolare, per batter bene la 4. di sotto, a cui sovente discende.

IX. I toni Imperfetti possono tenersi nell'Intonazione in mezzo all'autentico, e al plagale, purchè però la cantilena sia assoluta come un *Offertorio*, un *Postcommunio*: che se avesse relazione ad altre cantilene, come un'Antifona, un' Introito, deve allora intonarsi

tonarſi al ſuo luogo naturale, perchè ſe le note del tono non ſon toccate dall' Antif. o dall' Introito, poſſono toccarſi dal ℣. ſeguente.

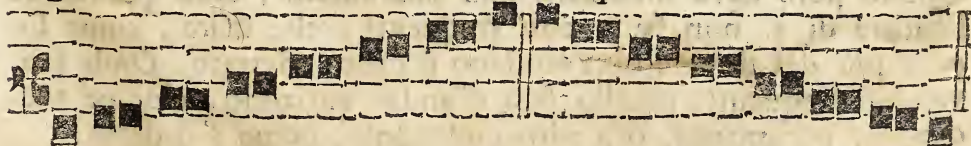
X. Quando finalmente il tono foſſe più che perfetto, o eccedente, io ſarei di parere, che la cantilena ſi laſciaſſe cantare a chi ha voce a propoſito per toccar le note eſtreme, intonandoſi col ſuo tono ordinario, perchè ho oſſervato per iſperienza, quanto brutto ſentir facciano ſimili cantilene a cantarſi da tutto il Coro intiero, eſſendo coſtretta la maggior parte delle Voci a fermarſi a mezza ſtrada per non poter toccar le note baſſe, o a sforzar la Voce per arrivar alle più alte.

XI. In tutto però deve principalmente averſi riguardo al luogo, e al tempo in cui ſi canta, e anche alle perſone, che cantano; poichè in una Chieſa anguſta, in tempo di notte, e dove la maggior parte di quelli che cantano ſon perſone gravi, ſi può il canto tenere alquanto più moderato, che in un Tempio ſpazioſo nell' ore di giorno, e dove tutti quelli che cantano ſon di petto robuſto.

LEZIONE III.

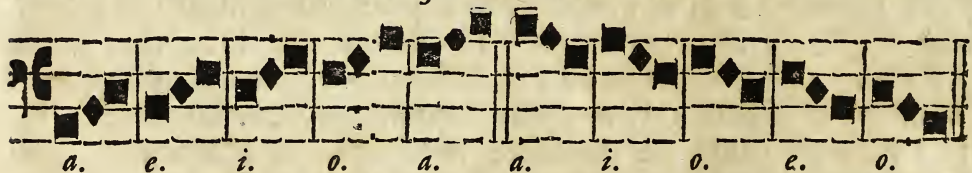
Del modo d' accoppiar le parole alle note.

I. AD ogni ſillaba delle parole, che anno a cantarſi, deve corriſpondere almeno una nota. Dico almeno, perchè trovandoſi più note unite aſſieme, tutte voglion cantarſi ſopra la vocale della ſillaba ſottopoſta. Ma per cantar giuſtamente le parole, deve nel tempo medeſimo averſi in mente la voce della nota, che corre, non variandola in altro, che nelle vocali diverſe.

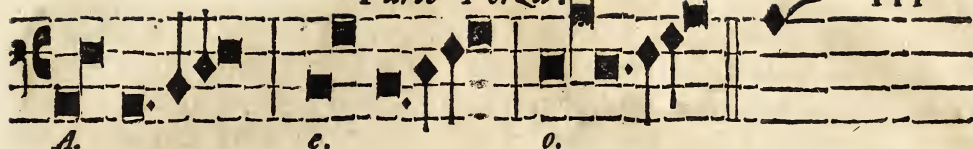
II. Per toglier la difficoltà, che ſi prefiggono alcuni in accoppiar le parole alle note, non v' ha dubbio che il rimedio efficace è l' eſſercizio. Nulladimeno per facilitarlo a principianti, gioverà molto d' aſſuefarli (dopo che canteranno perfettamente le note) a fargli cantar le medeſime note ſenza le conſonanti; indi fargli mutar le vocali d' una nota in quella dell' altra, così.

Il simile si faccia ne' Salti, prendendone gli essempj della 1. Parte Lez. 2. nu. 5. ec. e Lez. 3. num. 5. ec.

III. Successivamente bisogna assuefarsi a legar più note con la medesima vocale prima di grado, e poi per salto, così.

Così si faccia degli altri Salti, ec.

IV. I salti però di 3. ligati possono cantarsi in guisa, come se tra l'una, e tra l'altra nota framezzasse la nota, che si salta, e questa suol cantarsi più veloce dell'altre due, come sdrucciolando, il che non solo facilita per i principianti il canto, ma toglie ancora quella durezza, che produce il batter puramente le seconde note in 3. così.

Questo però deve intendersi con discrezione, cioè quando le ligature di 3. non siano così frequenti, che usate, come sopra, più del dovere non rendano il canto affettato. Onde trovandosi frequenti, meglio sarà d'andar variando, cioè or toccandole puramente, ora sdrucciolandole, come s'è detto.

V. Anche i Salti di 4. possono cantarsi, come se vi framezzassero 2. *Minime* intermedie; ma con un punto dopo la *Breve* così.

A.

VI. Fatto poi quanto s' è detto per facilitar il canto delle parole, ſi potrà prima provar a cantar le note con le ſemplici vocali delle ſillabe ſottopoſte, e poi con le ſillabe intiere, così.

o. i. e. i. e. a. e. a. a. i. i. i. i. i. e. e.
Do mi ne quinque ta len ta tra di di ſti mi hi, ec ce, &c.

LEZIONE IV.

Dei Vizj, che anno a sfuggirſi nel canto fermo.

I. NOn potendoſi rivocar in dubbio, che la ſodezza, e ſemplicità ſon le condizioni principali, anzi proprietà del canto fermo; ne ſiegue in conſeguenza, che nelle cantilene Eccleſiaſtiche s' abbia a ſchivar con ſommo ſtudio tutto ciò, che poſſa alterarlo, o adulterarlo, facendolo comparir traveſtito (per così dire) da figurato; eccettuatone però qualche licenza, che ſuol prenderſi nelle occaſioni, delle quali ſi trattarà nella Lez. 6. di queſta Parte, ed ancora nell' ultima Lez. della 4. Parte.

II. E' da fuggirſi per tanto il trillo troppo frequente, di cui baſteria ſervirſi nelle ſillabe, che precedono una breve ſdrucciola, come in *Dominus* alla ſillaba *Do*, e ciò per dar maggior garbo alla ſpinta, che mediante il punto (per cui ſi trilla) ſi dà alla ſeguente. Può nondimeno uſarſi anche nelle prime note al principio delle cantilene, ed alla penultima prima delle cadenze non ſolo finali, ma anche intermedie. E' da sfuggirſi ancora il gorgheggiamento nelle cadenze, le quali han da farſi puramente, come ſi notano.

III. Non è men da schivarsi il cantar in falsetto, quando la voce finta non fosse così delicata, che non offendesse l' orecchio, nè soverchiasse gli altri che cantano, come fanno alcuni poco prudenti, che per farsi sentir più degli altri cantano con la voce di Testa aspra, ed acuta, che sconcerta tutto il Coro. Più soffribile, ma non men da schivarsi è il cantare all' Ottava bassa, pur che non si faccia per necessità, dovendo (come s' è detto tante volte) il canto fermo esser puramente unisono.

IV. Il simile hà da dirsi del cantar troppo aspro d' alcuni, che batton le note con impeto forzato, come se fossero latrati de' Cani; come anche l' affettar in modo la voce, che renda il canto languente, e indistinto, dovendosi batter le note discretamente con la voce naturale, senza durezza, e senza affettazione.

V. Deve anche esser condannata la soverchia fretta, che usano certi precipitando furiosamente le sagre cantilene, massime nell' Epistole, e Vangeli, che devono cantarsi con gran pausa, acciochè siano distintamente capiti da chi ascolta, almeno nelle Solennità, nelle quali taluni li affrettano non men, che ne' giorni feriali. Il simile dicasi de' Prefazj, e somiglianti cantilene a solo, nelle quali ha da osservarsi la proporzione de' Riti, o Doppj, o Semidoppj, o Semplici, &c.

VI. Non per questo si loda la Stiracchiatura del canto con la soverchia longaggine delle note, che lo rendon tedioso, e molte volte (nelle cantilene, che si dicono a memoria) dopo una sillaba non si sà quella, che susségua. Quando però l' allungamento si facesse a bello studio, per essempio in un introito, o pur Offertorio breve (dove non siavi l' Organo) per non far restar in Coro Scena vuota, non si disapprova il cantare assai adagiato.

VII. Non fa nè meno buon sentire all' orecchie purgate il Contrapunto, che fanno alcuni, massime nel Salmeggiare, o mentre canta l' altro Coro, o anche il proprio; purchè non si faccia per uso lodevole, con buone consonanze, e non come quelli, che pretendendo di far concerto fanno più tosto confusione; benchè quest' uso non so esservi, se non nelle Cappelle insigni, dove il Coro perfetto de' Musici per debito va contrapuntizando sopra il canto fermo.

VIII. E' intollerabile parimenti nel canto fermo la replica delle

mede-

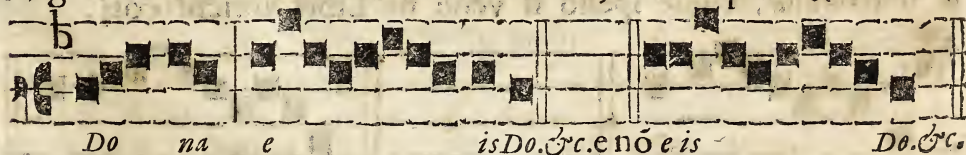
medesime parole, dove non sia ciò notato, e molto più, quando sian tronche, come ho io sentito da molti nell' *Hosanna in excelsis* doppio, dove dopo il passaggio dell' *excelsis*, replicano *Hosanna*, *&c.* in tante note, quante possono corrispondere alle dette parole.

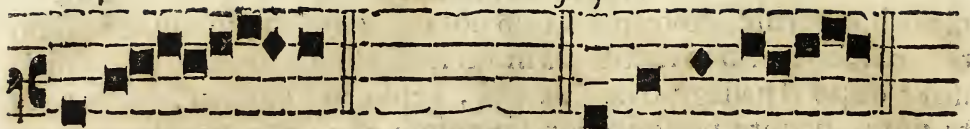
IX. Finalmente ha da fuggirsi quel prolongamento dell' ultime sillabe con longa coda, usato da coloro, che anno a gusto di far sentir la voce più degli altri, quando tutti dovrebbero cessare ad un tempo.

X. Vorrei finalmente, che a proposito degli accennati Vizj ogni Ecclesiastico s' imprimesse nell' animo la censura d' Ugone lib. *de Claustr. de* 12. *Abusion.* dove parlando de' cantori affettati, così li sindica: *Aliud cantant, quam libri habeant, & quanta est levitas Vocis, tanta forsitan & mentis: cantant forsitan, ut placeant Populo, magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quæras, Vocem tuam vendis, & facis eam non tuam, sed suam.*

LEZIONE V.

D' alcuni avvertimenti da osservarsi nel canto fermo.

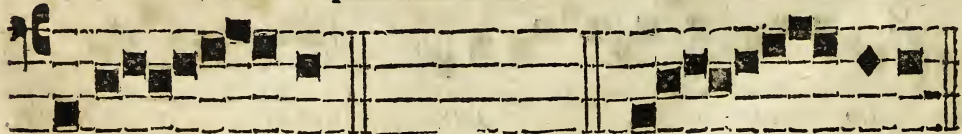
I. OLtre i Vizj da schivarsi, mi par giusto d' insinuare alcune osservazioni più importanti da non trascurarsi nel canto. E prima sarà, che dovendosi far passaggio, cioè cantar più note sopra la medesima sillaba, stiasi avvertito, per quanto è possibile di non farlo sopra le due vocali i, & u, essendo queste le più insoavi, mentre con la prima par che si strida; coll' altra, che s' urli. Per essempio della prima servirà l' introito della Messa de' Morti, dove ne' libri antichi sta notato un Passaggio nella 2. sillaba della parola *eis*, e di fatto molti lo cantano come stà; ma è assai meglio di farlo nella sillaba antecedente, cioè sopra l' *e.* così.

Essempio della 2. sia la 2. Antifona del Vespro delle Vergini alla parola *Dominus*, dove trovandosi il passaggio sopra l' ultima sillaba *Us*, sarà meglio d' anticiparlo nella prima *Do*, così.

quam

quam Do mi nus, e non così, *quam Do mi nus*.

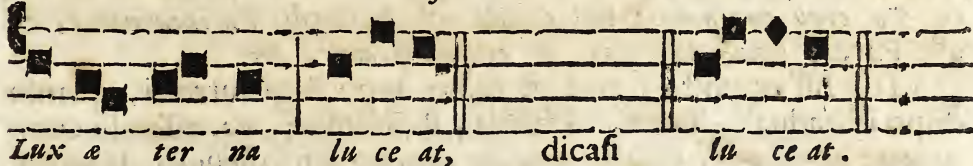
II. Ma dove non ſi può far di meno, biſogna accommodarſi alla neceſſità, come ſuccede nel *Vultum tuum*, e Reſponſorio di S. Antonio alla parola *Juvenes*, dove ſi canta in 6. Tono, come ſta nel ſuo Uffizio; onde non v' è altro rimedio, che abbreviar le note, come fanno alcuni. Così a' verſetti dopo gl' Inni terminanti in *i.* o in *u.* come *Lætamini in Domino, & exultate Juſti; Amavit eum Dominus, & ornavit eum*; ſe bene alcuni in queſto 2. ſogliono ſoſpender il paſſaggio nell' *E.* ripetendo la parola *eum*, così.

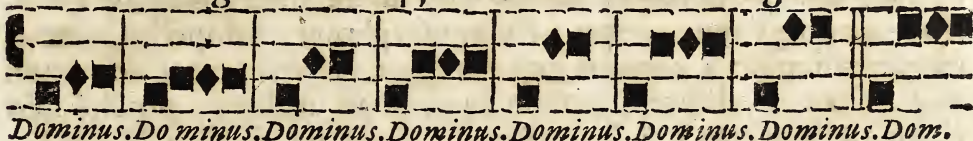
Il che (benchè ſia contro quel che diſſimo nella paſſata Lez. nu. 9.) è più ſoffribile ſenza dubbio, che a dir tutte le note nell' *u.*

III. Quando dunque poſſa farſi di manco, s' anteponga, o poſponga il paſſaggio, che occorra nell' *I.* o nell' *U.* facendolo cadere in altre vocali. Che ſe non vi foſſe altro che *I.* & *U.* come per eſſempio, ſe foſſe il paſſaggio nell' ultima ſillaba di queſta parola *Inimicus*, è meglio farla cader nell' *I.* come men inſoave dell' *U.* Se poi non foſſero che due, o tre note ligate, non deve farſene caſo.

IV. L' iſteſſo deve oſſervarſi trovandoſi il paſſaggio ſopra d'una ſillaba breve ſdrucciola, perchè la moltiplicità delle note la faria longa; e però in tal caſo è bene di far il paſſaggio nella ſillaba precedente, o ſuſſeguente, ancorchè vi foſſe l' *I.* o l' *U.* ſe ſi trovaſſe, come ſpeſſo ſi vede ne' Libri antichi così.

L' iſteſſo dicaſi ancora, ſe non vi foſſero altro, che due note ſopra la breve ſdrucciola, come nel Reſponſorio de' morti, dove dice:

Libe-

V. Anzi per salvar la brevità della sillaba sdrucciola, benchè non vi sia che una sola nota, deve quella sfuggirsi, & aggiongersi alla sillaba precedente, massime quando la nota della sillaba breve ascende, & a questa darsi una nota Semibreve col suo punto antecedente, così nel *Poscom.* de' Morti al *luceat*, dove dice,

Così ne' seguenti essempj i secondi saranno migliori.

Dominus. Do minus. Dominus. Dominus. Dominus. Dominus. Dominus. Dom.

VI. Occorrendo qualche Parola, in cui vi sia l' *I* avanti l'altre Vocali, e che faccia due sillabe, s' avverta, di non colliderle tutte due in una nota, come *Scientia*, *Cantionum*, *Oratio*, *Reconciliatio*, *Confessione*, nelle quali devon le prime tre esser battute almeno con 4. Note sciolte, l'ultima con 5. onde è grand' error di quelli, che nel Prefazio, e Capitolo de' Pontefici in vece di dir così,

e in vece di *Factus est recon ci li a ti o,* dicono, *re conci lia ti o.*

VII. Quanto al tempo vedasi la 1. Parte Lezione 8. con questo da osservarsi d' avvantaggio, che la 1. Nota ha da tenersi un tempo di più, (pur che non richiedasi la Tripla, come l' Inno Pasquale, in cui la 1. Nota va detta più presto) e ciò per disporre l' Orecchio de' Cantori a proseguire: così ancora la penultima vuol esser tenuta

nuta alquanto più longa, come che in quella si risolve il canto nel suo termine, che è l'ultima cadenza. Anzi anche nelle cadenze, che occorrono fra'l canto, deve aversi sempre questo riguardo di tener la penultima più longa; ma però meno di quella, che precede all'ultima finale. L'altre note d'ugual figura devono battersi ugualmente, perchè il canto riesca uniforme: eccettuatene alcune parole gravi, e devote, che voglion distinguersi con più bell'agio, come nell'invitatorio alle parole: *Venite adoremus, & procidamus ante Deum*; nel *Te Deum* al versetto *Te ergo quæsumus*; nel *Credo* all' Articolo *Et incarnatus*, ed alle Parole *simul adoratur, & conglorificatur, &c.*

VIII. All'opposto i versetti tanto dopo degl'Introiti, quanto dopo i Graduali, Tratti, Alleluja, Responsorj, ec. essendo come Ariette Spirituali, richiedono un cantar men sostenuto. Così tutto ciò, che porta molte parole nell'istessa nota, massime i versetti, dopo gl'Inni, dopo i Responsorj brevi, e dopo le Commemorazioni anno a cantarsi con maggior celerità; anzi dove non vi sia sentenza distinta, posson cantarsi ad un fiato, poichè solo al fin del versetto v'è la cadenza, dove ha da farsi la pausa. Così ancora gl'Inni, che realmente non son altro che Ariette Ecclesiastiche, essendo (come si definiscono) *Cantica cum exultatione*, perdono il suo brio, se cantansi stiracchiati, eccettuati però alcuni, che avendo o tutti, o parte de' Versi giacenti, cioè senza sdrucciolo nel fine, richiedono il canto sostenuto, come saria l'*Ave Maris Stella, &c.* Il simile dicasi delle Seguenze.

IX. Come però altrove s'è accennato, ha sempre da riguardarsi il Rito dell'Offizio, che si canta, volendo il dovere, che nelle Feste si canti più adagiato dell'altre volte; e ne' Riti inferiori si permette una competente lubricità, che non degeneri in fretta, non confonda il canto, nè si trascurino le dovute pause.

X. Cantandosi alternatamente da due Cori, deve avvertirsi, che il 2. non incominci, se il 1. non averà perfettamente finito; anzi saria bene, che tra'l finir dell'uno, e'l principiar dell' altro framezzasse la pausa almeno d'una nota Semibreve, per maggior distinzione dell'un dall'altro.

XI. Dovendosi intonar Salmi, cantar Versetti dopo gl'Inni, Tratti, Graduali, ec. come anche gl'Invitorj col *Venite*, Responsorj bre-

rj brevi, ed altre cantilene ſolite a cantarſi da due Cantori, non è ſe non ben fatto, che ſi procuri di ſcieglier due Voci, quanto più ſi poſſa, uniformi, acciochè l' una ſuperando l' altra, non paja, che ſi canti da un ſolo.

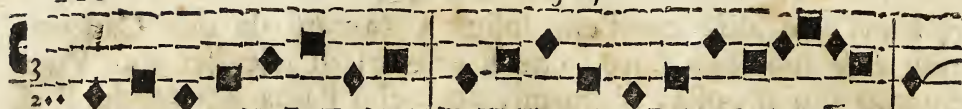
XII. L'intonazione de' Salmi deve farſi tutta intiera da' Cantori, cioè con la chiuſa *incluſive*, perchè in altra forma ſubentrando il Coro finita la prima parte dell' Intonazione, ſenza ſaper qual concluſione abbia da eſſere, e facendone chi una, e chi l' altra, ſi cagionerà confuſione. Gli altri avvertimenti (che ſon moltiſſimi) ſaran ſuggeriti dalla prattica, che è la regola più ſicura, e perfetta.

LEZIONE VI.

D' alcune licenze permeſſe nel Canto Fermo.

I. SE bene abbiam detto più volte, che il canto fermo richiede ſemplicità, e ſodezza confacevole alla Maeſtà delle Funzioni Eccleſiaſtiche; accade nondimeno, che in alcune cantilene ſi permetta qualche licenza tolta dal canto figurato. Perciò deve ſaperſi, che due Stili ſi trovano nel canto fermo, cioè uno totalmente ſchietto, puro, e rigoroſo; l' altro un poco ameno, vago, e licenzioſo, che può dirſi *Semifigurato*. Il Primo è quello, di cui ſin ora s' è parlato, e conviene all' Antifone, Salmi, Invitatorj, Reſponſorj, Introiti, Kyrie, e ſimili. Il ſecondo è uſato negl' Inni, e Seguenze per eſſer queſti come Ariette Eccleſiaſtiche, ed anche ne' Credi, forſe per render men tedioſa la lunghezza con qualche varietà.

II. Parlandoſi primieramente degl' Inni, ben ſi vede, che in queſti la diverſa quantità delle ſillabe in molti richiede qualche diverſità de' tempi nel canto, maſſime la Tripla. La quale non è altro che un tempo rotto, che richiede in una Battuta una Breve, ed una Semibreve; e per miſurar queſto tempo deve dividerſi la Battuta in tre parti, due delle quali ſi dimoſtran col battere, e fermar della Mano, ed una coll' alzar dell' iſteſſa. Eccone un evidentiſſimo Eſſempio nell' Inno Paſquale, nel principio di cui, come che deve principiar con una Semibreve, ſi preſuppone la pauſa di due Tempi occupati da una Breve, la quale per le Strofe ſuſſeguenti è l' ultima nota dell' antecedente, così.

Ad

Ad Re gi as Agni Da pes, Sto lis a mi cti can di dis,

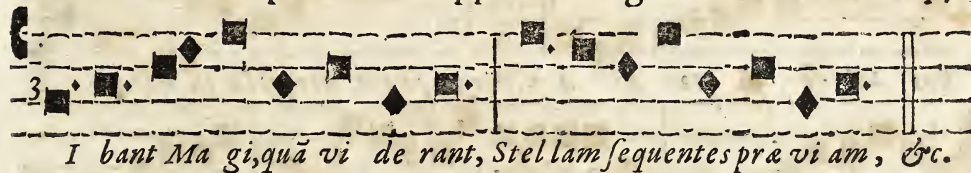
Post transitum Maris ru bri Christo ca namus Princi pi. Di vi na, &c.

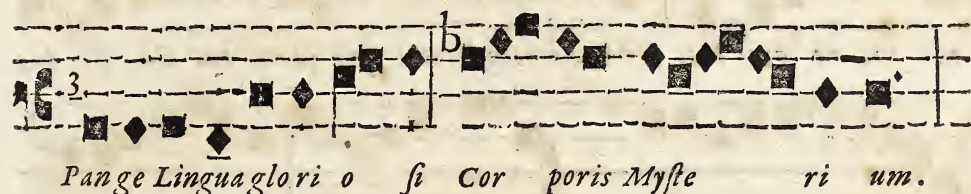
III. Trovasi talora la Tripla detta *Emiolia*, divisa in tre Semibrevi per battuta negl' Inni, benchè non in tutte le sillabe, così.

Jā Christus Astra a scen de rat r e versus unde ve ne rat,

Patris fru endum mu ne re, Sanctū da tu rus Spi ri tum.

IV. Anzi l' Inno predetto potria ridursi a Tripla doppia, cioè a Sestupla, col mandar sei Semibrevi per battuta, cioè tre in giù, e tre in sù: battendosi però in modo, che la mano nel batter si fermi per lo spazio d' una breve, e ripercuota per una Semibreve, e nell' alzare faccia il medesimo. E ciò con maggior garbo si può far nell' Inno *Sanctorum meritis*, in cui però, oltre le Semibrevi, è d' uopo d' aggionger le *Minime*, cioè due per Semibreve, e dove ne sia una, supplisces col punto avanti, così.

Sāctorū meri tis inclyta Gaudia Pāgamus Soci i, Gesta que

forti a; Gli scēs fert animus promere cāti bus Vic torū genus opti mū

Se

Se bene, per non introdurre nel canto fermo un tempo così difficile, può questa Sestupla ridursi all' Emiolia, come s'è detto dell'Inno *Jam Christus*.

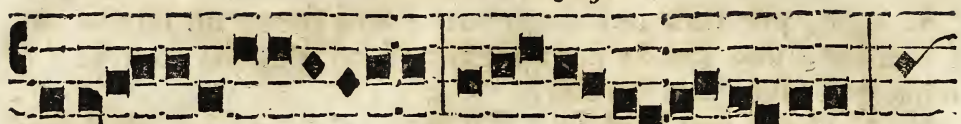
V. L' istesso può dirsi di molt' Inni, e Seguenze, che, per cantarle col suo tempo aggiustato, richiedono l' andar zoppicante con la Tripla, come apparisce negl' infrascritti Principj.

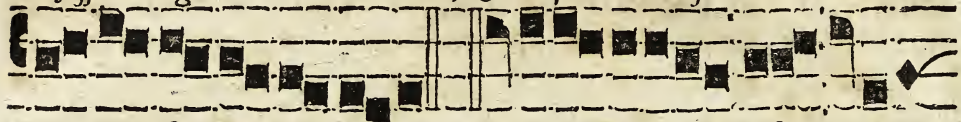
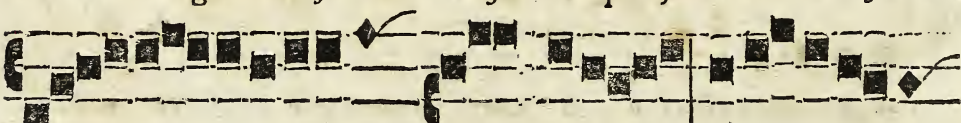
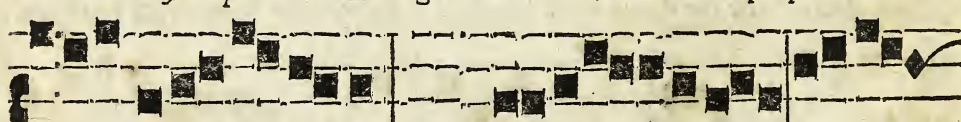
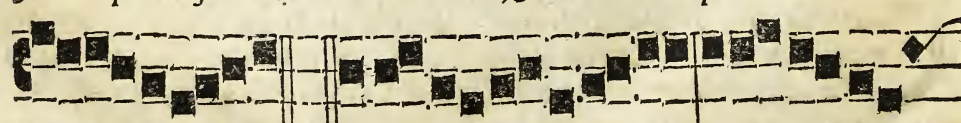
Pan ge Lingua glo ri o si Cor poris Myste ri um.

Ve ni Sancte Spi ri tus, & e mit te Cœ li tus Lu cis tu æ Ra di um.

Lau da Siō Salvato rem Lauda Ducē, & Pasto rem in Hymnis, & canticis.

Di es Iræ Di es illa Solvet Sæclū in favil la Teste David cū Sybilla.

VI. In alcune Seguenze non v'è Tripla; ma un tempo obligato, come si vede in alcune disusate, che si trovano ne' Libri antichi. Ne addurrò una sola fra l' altre della Beatissima Vergine, in cui si vede un andar molto leggiadro proprio da Arietta, notando però le sole Strofe, che anno canto diverso.

Jesse

1. Jesse Virga humi davit, & in fru ctum fœ cun davit
Ros Mi se ri cor di æ. 2. Vir go pa rit, nec est læ sa Vir gi-
nis in te gri tas, sed in domo castitatis per se ve rat Ca sti tas
3. Sic Hamum Divini ta tis occultat huma ni tas, sic vo ra cis.
Le vi a thā lu di tur Vo ra ci tas. 4. Va ri a tur Lex
na tu ræ, stu pet or do ge ni turæ, mu tatur propri e tas.
5. Hoc opus consi de ra vit Ab achuc, & hoc ex pa vit in ter
A ni ma li a. 6. Vagit In fans, sed va gi tus nūquā ta lis
est

Da qui si vede, che per ben cantar la detta Seguenza, devono le Brevi ligate, (come dissimo nell' 8. Lez. della 1. Par. n. 5.) esser cantate per metà, come le Semibrevi, due per battuta. Come anche le note rotte (delle quali pur si parlò nella medema Lezione nu.4.) vanno cantate per due, cioè nel 1. Versetto alla parola *Jesse* con la 2. sotto; nel 2. alla prima parola *Virga* con la 4. sotto; alla parola *Virginis*, e *perseverat* con la 5.

VII. Nel *Credo* similmente sovente si vedono le Minime, delle quali si dirà nella 4. Par. Lez. ult. num. 6. nell' essempio del *Credo* detto *Cardinalis*. Nel *Credo* degli Angeli espressamente si vede la Tripla alle parole: *ex Maria Virgine*, come.

Ma di questi in particolare si dirà qualche altra cosa nella citata ultima Lezione.

LEZIONE VII.

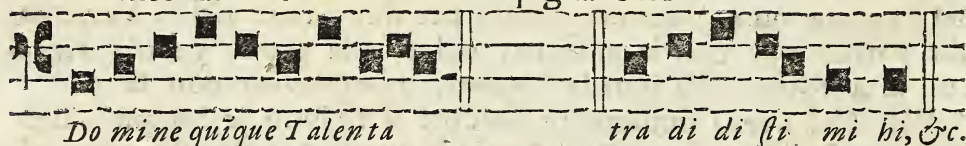
Del modo di ripigliar l' Intonazione, e di rimetter il Coro in Voce.

I. SUccede pur troppo, massime nell' Antifone, che per l' imperizia di chi l'intona, nascono in Coro sconvenevoli disordini. Il rimediare a questi è proprio Uffizio del Direttor del Coro col rimettere il canto al suo tono. Deve per tanto avvertirsi, che in un' Intonazione si può errare, o cantandosi falsamente una nota

per l'altra, come un *re* per un *mi*, un *mi* per un *fa*, ec. o con far Plagale un Autentico, ed Autentico un Plagale, cioè intonar bene le note; ma o troppo basso, o tropp'alto.

II. Per rimediare al primo fallo, deve il Direttore aver in mente con franchezza il tono legitimo delle note, e mentre altri intonano ancorchè male, concepir tacitamente la vera Intonazione per esser pronto a proseguir giustamente da dove lascia colui, che intonò. Per essempio se fosse stata intonata l'Antifona *Domine quinque Talenta* per *re mi fa sol, ec.* in vece di *fa sol la fa, ec.* avverta la distanza di quell'ultima nota intonata, e da quella a proporzione proseguisca il resto. Onde nel sudetto caso sentendo, che l'ultima nota è stata *mi*, e la prima che siegue di ragione è ancor *mi*, ripigli dalla medema voce così.

Intonazione falsa. si ripiglia così.

Do mi ne quīque Talen ta *tra di di sti mi hi, &c.*

III. Se poi le note furono ben intonate, ma o troppo basso, o tropp'alto, altra difficoltà non resterà al Direttore, che d'alzare, o abbassare a proporzione. Per essempio un'Antifona, che comincia in *fa*, se fosse stata intonata una 3. più alto, fingasi il *fa* nel *re* di sotto. Così se quella, che comincia in *do*, fosse intonata 4. voci più basso, fingasi il *do* nel *fa*, che così ritornerà il Coro al suo dovere.

IV. E questa regola potrà servire ancora in caso, che non solo al principio d'un'Antifona; ma eziandio nel progresso del canto si trovasse il Coro fuor di tono. A dire il vero però un artifizio così difficile richiede, oltre la perfetta teorica, una longa, e gran prattica.

LEZIONE VIII.

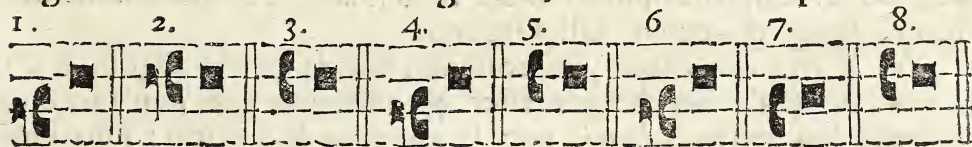
Del modo d'uguagliar tutti i Toni all'Unisono.

I. NOn v'ha dubbio alcuno, che fra di loro i toni differiscono nel modo di procedere, massime i 4. essenziali. Pure circa la bassezza, o altezza delle voci han fra di loro corrispondenza tale, che tutti possono anzi dovrebbero uguagliarsi, cioè

tro-

trovarsi unisoni nella nota più battuta; acciochè or abbassandosi, or alzandosi, particolarmente nel salmeggiare, non si senta quella Difformità, che produce la Disuguaglianza.

II. Per ridurre adunque tutti, e singoli i toni all' uguaglianza, basta di prender le note più frequentate dopo la fondamentale, & intonarle con la medesima voce, e da questa voce in tutti i toni procedere o in giù, o in sù per tuoni, o semituoni, come richiedon le note susseguenti. Per essempio vogliamo uguagliare il 1. col 2. prenderemo il *la* del 1. & il *fa* del 2. (che son le più battute dopo il *re* fondamentale dell' uno, e l' altro) e questo *fa* l' intonaremo con la voce del *la*, cantando poi con ordine le note, che sieguono. L' istesso dicasi degl' altri, come si vede qui sotto.

1. 2. 3. 4. 5. 6 7. 8.

III. Deve parimente avvertirsi, che l' uguaglianza de' toni può usarsi, quando il Coro non dipenda dall' Organo, perchè allora difficilmente potrà ridursi all' uguaglianza ogni tono; perche per essempio il *la* del 1. tono nell' Organo si trova in *A la mi re*, che è un mezzo tono sotto al *fa* del 2. il di cui tasto è il *B. fa*; e così degl' altri, come si vedrà sotto nella lezione seguente.

LEZIONE IX.
Del Modo d' unir l' Organo al Coro.

I. L' Alternazione del canto fermo col suono dell' Organo, quando facciasi come si deve, serve non solo di commodo per chi canta; ma giova notabilmente a sostener in voce il coro: siccome all' opposto, non fatta con le dovute regole, serve più a confondere, che ad ajutar il coro. E però per rispondere al coro coll' Organo, non basta d' aver franca la mano al tasto, e feconda la mente di buone, e belle sonate: ciò che più importa è di saper suonare in tal guisa, che nel progresso della suonata spicchi il tono, che s' alterna, e la cadenza si faccia in quella corda, che corrisponde alla nota finale del tono, che si canta, di modo che il coro naturalmente ripigli ciò, che segue.

II. Talchè molto s' ingannano gl' organisti, che lascian l' organo, o nell' ultima nota, che si lascia dal coro, o nella 1. che deve ripigliarsi; perchè, per essempio alternandosi un *Magnificat* di 1. tono, può terminar la chiusa in *G. sol re ut*; in *A la mi re*, & in *F. fa ut*, E pure l' organo ha da suonare, e terminare in *D. re*, ancorchè il coro per ripiglar il ℣. che siegue, cominci l' Intonazione dal *fa*.

III. In somma sia regola ordinaria dell' organista, che la cadenza finale dell' organo ha da corrispondere alla finale del tono, che alternasi dal coro, come se la suonata dell' organo fosse propriamente un' Antifona, dopo di cui s' intona il salmo; in modo, che recitandosi sotto voce quel ℣. che toccarebbe mentre si suona, possa recitarsi appunto nella nota finale, e fondamentale del tono, senza discordar dall' Organo.

IV. Viene eccettuato per consuetudine da questa regola il *Te Deum*, il quale benchè per esser 4. tono, par che dall' Organo dovesse lasciarsi in *E. la mi*, con la cadenza di 4. in giù; pure suol alternarsi parte in *G. sol re ut* negl' organi Romani, o in *F. fa ut* in quei più alti (come si vedrà nella Lezione XI. di questa parte) e parte in altre corde. E ciò perchè il *Te Deum* non è 4. tono puro, ma misto, come può vedersi da chi ben considera il di lui andare.

V. Acciochè dunque non vi sia, che bramare in questo particolare: abbia primieramente l' organista la cognizione del tono, che dovrà alternarsi dal coro, o *de Visu*, o *de Auditu*. Indi rifletta all' ultima nota dell' istesso tono, perchè (come abbiam detto frequentemente) è la principale, e fondamentale. Finalmente osservi a qual tasto dell' organo corrisponde quest' ultima nota; & ivi fondi la sua suonata, con le cadenze intermedie, che richiede tal corda, & ivi medesimo faccia la cadenza finale, o perfetta, o imperfetta respettivamente.

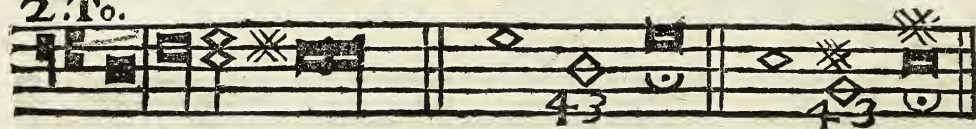
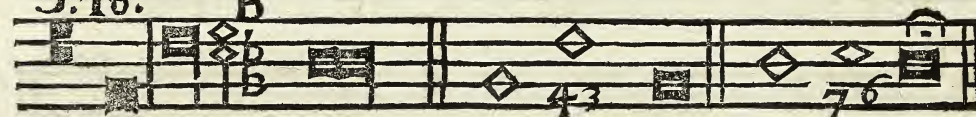
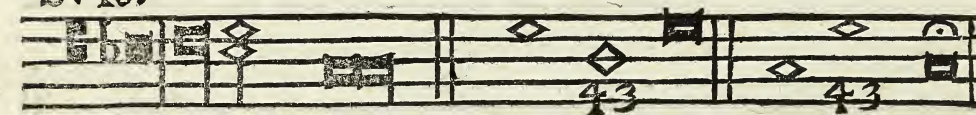
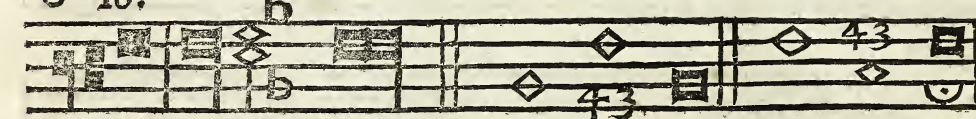
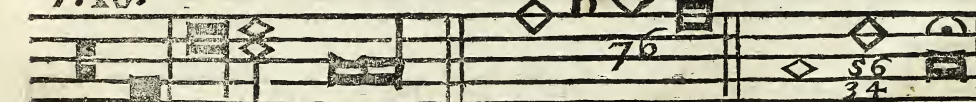
VI. Quando poi si risponda coll' organo ad un Offertorio, ad un Postcommunio, all' Elevazione, e simili congionture, nelle quali il coro non alterni, è libero all' organista il suonar sulla corda, che gli piacerà, se bene all' Elevazione dovrebbe seguitar il tono del *Sanctus*, & al Postcommunio il tono dell' *Agnus Dei*.

VII. E per maggior facilità dell' organista si espongono 2. tabelle, nelle quali dopo la finale di tutti gl' 8. toni si fà veder qual tasto gli corrisponda nell' organo, con le cadenze intermedie, e finali.

Orga-

Organo Romano, o Basso.

1. To. *Nota principale. Cadenza intermedia. Cadenza finale.*

Organo Lombardo, o Alto.

VIII. Avvertasi, che ambedue le predette Tabelle son realmente l'istesse; ma la prima serve per gli Organi Romani, o bassi; la seconda per i Lombardi ed alti. E ciò per maggior commodità del Coro, perchè tenendosi l'istessa voce nel Romano, che nel Lombardo, il Coro riuscirebbe troppo basso ne' toni Autentici; ed all'incontro toccandosi l'istessa corda nel Lombardo, che nel Romano, riuscirebbe tropp' alto ne' Plagali. Non è però, che la Tabella del Lombardo non possa servire altresì per l'Organo Romano secondo le congionture di cantar in tempo di notte, in luogo angusto, e dove si canti da persone gravi, come fu accennato nella 2. Lezione di questa Parte num. 11.

IX. Costumasi ancora l'Ottavo tono con cadenza perfetta di 4. in sù, o di 5. in giù; ma in tal caso non verrebbe a diversificarsi dall'andar del 6. la dove con la controcadenza di 4. in giù non solo si diversifica da quello, ma vi spicca ancora la nota più frequentata nel tono.

X. Nella 2. Tabella dell' Organo alto deve osservarsi, che il 2 tono per minor soggezione dell' Organista si è posto un tuono e mezzo sotto la sua Corda; ma a proporzione della 1. Tabella doveria porsi un sol tuono sotto, cioè in *F.fa ut* con la 3. minore, cioè col b. in A. in B. ed anche in E. che saria molto commodo al Coro; ma non a tutti riesce il suonar continuato con tanti accidenti.

XI. Dato, che l'Organo Lombardo fosse alto più d'un tuono del Romano, si potranno tutti i toni abbassar una voce più sotto della 2. Tabella, come s'accenna nell'essempio che siegue, dove si pone solamente la nota fondamentale, e l'ultima cadenza, riportandosi in tutt'altro a ciò, che s'è detto.

Organo più alto del Lombardo.

E di questa Tabella potrà servirsi anche l'Organista in luogo della 2. particolarmente in alcuni toni, che riescono un poco violenti al Coro, come nell'8. che nell'Organo Lombardo, suonato anche nell' *F. fa ut*, riesce alquanto alto; onde potria suonarsi in D. come s'accenna quì.

LEZIONE X.

Applicazione prattica della Teorica precedente circa l'Unione dell' Organo al Coro.

I. SUpposta la precedente notizia circa l'Unione dell'Organo al Coro, riuscirà all'Organista tanto facile di venirne alla prattica, quanto è facile il saper di che tono sia la cantilena, che deve alternarsi coll'Organo. Per toglier nondimeno la briga di ricercarne i casi particolari, a quali abbiano da applicarsi le Tabelle già esposte, s'aggionge di sotto un breve cotalogo in ogni tono. Non intendo però di connumerarvi nè i Salmi, nè i Cantici, il tono de' quali facilmente si comprenderà dall'Organista nel sentirli intonare, o con osservar l'Antifona precedente, o almeno col farlosi dir da chi regge il Coro.

II. Nel 1. tono adunque dovranno alternarsi.

1. I. *Kyrie* Doppj, Semidoppj, e della Madonna.
2. L'*Agnus Dei* Domenicale, usato anche ne' Semidoppj.
3. Gl'Inni *Jesu Redemptor* cogli altri, che occorrono fra l'Ottava di Natale del metro istesso. *Placare Christe Servulis*. *Jam Christus Astra ascenderat*. *Pange Lingua* del *Corpus Domini*. *Ave Maris Stella*. *Cælestis Urbs Jerusalem*.
4. Seguenza delle Pentecoste *Veni Sancte Spiritus*.
5. Il Salmo *In exitu*, dove sia l'uso d'alternar l'ultimo Salmo del Vespro, benchè non sia di primo tono, o almeno non puro, ma misto, come s'è detto altrove, ec.

III. Nel 2. tono si risponde.

1. Al *Gloria in excelsis*, e *Sanctus* Dominicale, usato ne' Semidoppj.
2. Agl'Inni *Rex Gloriose Martyrum*, *Jesu Redemptor* de' Confessori. *Jesu Corona* de' Confessori, come delle Vergini. *Fortem virili Pectore*. *O Gloriosa Virginum*, e tutti gl'Inni, che del medesimo metro occorrono fra l'Ottave della Beatissima Vergine *Ut queant laxis*, e gli

altri

altri di S. Gio: Battista: *Pater Superni Luminis* di S. Maddalena. *Te Splendor, & Virtus Patris* di S. Michele. *Decus Morum* del S.P.S. Francesco. *Regis Superni Nuntia* di S. Teresa. *Iste Confessor*, benchè da non pochi si creda 8. *Iste quem læti* di S. Gioseppe. *Audi benigne Conditor* della Quaresima.

IV. Nel 3. Tono si suonano.

1. I *Kyrie*, e *Gloria* doppio di 2. Classe. Il *Gloria* doppio, del quale però si dirà nella futura Lezione num. 4.
2. Gl' Inni *Sanctorum meritis. Martinæ celebri. Te Joseph celebrent. Salutis humanæ Sator*, e gl' altri di simil metro fra l' 8. dell' Ascensione: *Quicumque Christum quæritis. Jesu dulcis memoria*, e gl' altri del Nome di GESU. *Concinat Plebs fidelium*, e gl' altri di S. Chiara con tutti quelli di simil metro, che occorrono nelle Feste delle Sante dell' Ord.

V. Nel 4. Tono si suonano

1. Gl' Inni *Quodcumque in Orbe. Decore lux. Beate Pastor. Egregie Doctor. Miris modis. Exultet Orbis gaudiis.*
2. Anche il *Te Deum*, benchè l' usanza porti per più facilità del Coro, che s' alterni, come si dirà nella futura Lezione.

VI. Nel 5. Tono s' accompagnano

1. I *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, & *Agnus* degl' Angeli, e quelli di Pasqua, dove sono in uso.
2. Il *Sanctus*, & *Agnus Dei* della Madonna.
4. L' Inno *Creator alme Siderum. Æterna Christi munera.*

VII. Nel 6. posson suonarsi

1. I *Kyrie*, *Sanctus*, & *Agnus Dei* dell' Avvento, e Quaresima nelle Domeniche *Gaudete*, e *Lætare*. *Sanctus*, & *Agnus* doppio, benchè alcuni lo faccian 2. Tono col cantarlo per b. come di fatto si vede in alcuni Libri notato in G. col b. in B. ma dove sia fondato in F. non vedo per qual cagione abbia senza necessità a porsi il b. in A. &c. il che pure ha da dirsi essendo fondato in G. ove non s' esprime il b.
2. L' Inno *Invicte Martyr unicum.*

VIII. Nel 7. Tono ha da suonarsi

1. Il *Gloria* della Beatissima Vergine.
2. Gl' Inni *En clara Vox redarguit*, & altri di simil metro, che occorrono per l' Avvento. *Proles de Cœlo prodiit*, & tutti gl' altri, che hanno l' stesso metro nelle Feste de' Santi Minori. *Æterna Christi munera*, e *Christo profusum sanguinem.*

IX.

IX. Nell' 8. si alternano

1. Gl' Inni *Crudelis Herodes* cogli altri di simil metro nell' 8. dell' Epifania. *Jam Sol recedit igneus*, ed altri nella festa della Santissima Trinità. *Lucis Creator optime*. *Veni Creator Spiritus*. *Ad regias Agni dapes* con altri di simil metro nel tempo Pasquale.

LEZIONE XI.

Del modo d' alternar coll' Organo i Toni Misti, Irregolari, ed Imperfetti.

I. SE occorresse alternar coll' Organo una cantilena continuata di tono Misto, o Irregolare, è da osservarsi, se questo ha ne' suoi Versetti una sola terminazione, o diverse. Se ne ha una sola, potrà farsi, e terminarsi la suonata dell' Organo nell' ultima nota della cadenza, che fa col Versetto, benchè l' ultima nota dell' Antifona terminasse altrove. Così il Salmo *In exitu* nelle Domeniche per *Annum* si potrà suonar nella corda, che corrisponde al *re*, che è l' ultima nota della conclusion del Salmo, benchè l' Antifona finisca in *sol*.

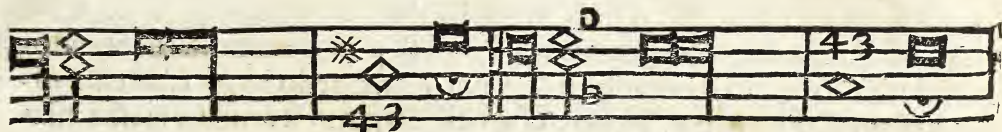
II. Ma se il tono misto avesse più d' una cadenza, dove finiscano i Versetti, allora costumasi d' accordar l' organo alle finali de' Versetti, che sieguono, come si fa al *Te Deum*, al quale si risponde ora per G. negli organi bassi, o in F. negli alti; ora in E. o in D. ed ora in D. con la 3. maggiore, o in C. Per alternarlo adunque si terrà l' ordine che siegue. Dal 1. Versetto insino al *Venerandum* inclusive si lascia come se fosse 8. tono. Dopo il *Venerandum* si lascia, come se fosse 4. dovendo ivi principiare, e finire al *Tu Rex*. Passato il *Tu Rex* si ripiglia come l' 8. tono fino al *Tu ad dexteram* inclusive; dopo del quale si lascia di nuovo in 4. tono a cagion del *Te ergo*. Dopo il *Te ergo* s' abbassa una Voce, con cadenza di 4. in giù per facilitar il *Salvum fac*; dopo del quale si ripiglia il 4. tono insino al fine. Il che per chiarezza maggiore sarà espresso nella seguente

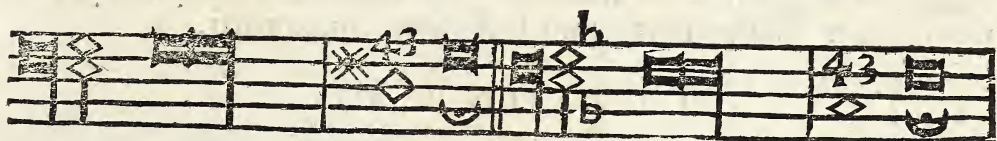
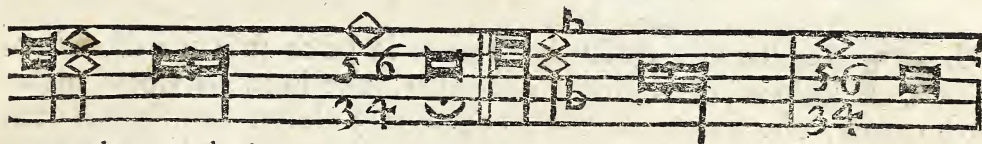
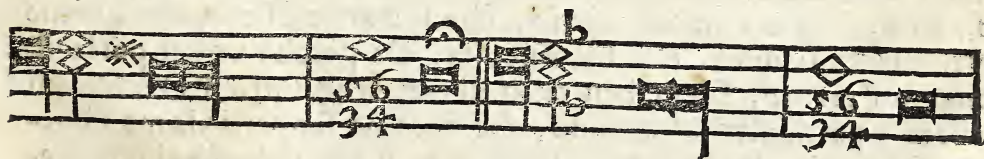
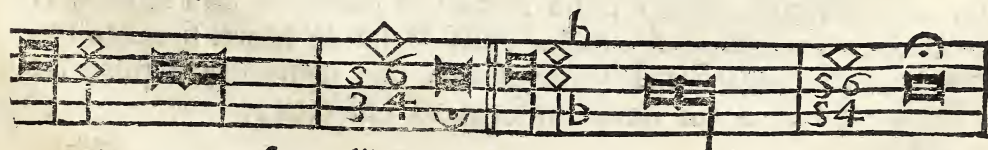
Tabella

III.

Tabella per alternar il Te Deum.

Organo Basso. Organo Alto.

Te De um lau da mus. Te De um lau da mus.

Te æternum sino al *Venerandum* inclusive.

Sanctum quoque Paraclitum.

Tu Patris sino al *Tu ad dexteram* inclusive.

Judex crederis.

Æterna fac.

Et rege eos sino all' ultimo.

IV.

IV. Se poi la cantilena da alternarsi fosse di tono Imperfetto, cioè o non ascendesse, o non calasse a dovere; in tal caso potria nel suonarsi tener l'Organista la strada di mezzo. Per essempio il *Gloria* doppio, che è 3. Tono, ma rare volte tocca le note più alte, anzi più tosto si và trattenendo nelle basse, potria commodamente alternarsi nell'Organo Romano in *F.* nero con la 3. minore; e nel Lombardo in E. pur con la 3. min. facendovi in ultimo la cadenza imperfetta dal *G.* all'*F.* o dall'*F.* all'*E.* con 7. e 6. Così l'Inno Pasquale, che è mezo fra'l 7. e l'8. può commodamente suonarsi nell'Organo Romano in *G.* e nel Lombardo in *F.* L'istesso dicasi d'un Cantico di 5. Tono, che nell'Organo Romano riesce assai commodo in *E.* nero; e nel Lombardo in *D.* con la 3. maggiore.

V. Avverta finalmente l'Organista, che il Coro ha da ubbidire all'Organo, e non l'Organo al Coro; onde quando fosse stata intonata una cantilena, o più bassa, o più alta del dovere, non ha da proseguir quella Voce; ma con bel garbo insensibilmente ridurre il Coro al suo tono, perchè l'Organo tasteggiato a dovere è invariabile; e chi intona, o per poca prattica, o per inavvertenza può facilmente ingannarsi.

LEZIONE XII.

D'alcuni abusi communemente pratticati ne' Cori.

I. O Sia stata la trascuraggine, o la poca prattica di chi regola il Coro, ho io osservato, che in molti Cori (anche di quelli, che servon di norma agli altri) alcune cantilene si cantano diversamente da ciò che richiedon le note, o il Rito Ecclesiastico. E ciò con tale abuso, che il trattar di cantarle, come veramente si deve, è stimato novità. Or perchè vedasi più facilmente l'errore, stimo ben fatto di metterne sotto l'Occhio gli essempj particolari, sperando, che siccome scoperti da me a bocca ad alcuni, che non vi avvertivano, si son volontieri emendati, non dissimile effetto possa sortire il palesarlo con la penna.

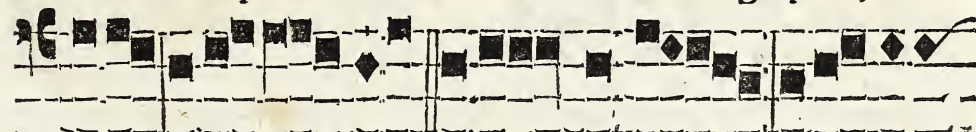
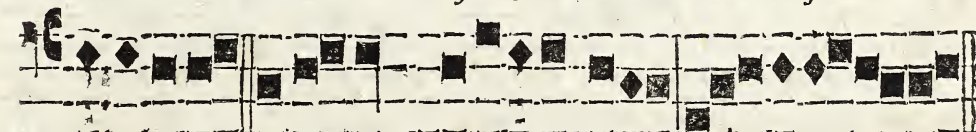
II. Primieramente il *Sanctus* della Messa de' Morti si canta come se stasse notato nel 1. de' modi, che seguono; e pure sta espresso nel 2. a cui deve uniformarsi chi canta.

San-

Sanctus 2.Sãc. Do. De.Sabaoth.P.s.C.&T.Gloria tua Hoſanna in excelſis.

Il reſtante ſi dice, come ſi deve. Ma tutto l' accennato ſta notato come ſiegue.

Sãctus 2.Sãc. Do.De.Sabaoth.P.ſ.Cœli,&T.Gloria tua Hoſanna in excelſis.

Ben è vero, che nella prima maniera viene ad eſſere un 2. tono traſportato; e nella 2. non può ridurſi a tono ſemplice, poichè terminando il *Benedictus* in *ſol* (benchè abbia l' andar del 1. tono) ſi vede, che è miſto, come l' *In exitu.* Ed io medeſimo in un Libro antico l' ho letto nella prima maniera di 2. tono (a ſuo luogo però) così.

Sãctus 2.Sãc.Do. De. Sa ba oth Pl.ſ.C.&Terra Glori a tu a Ho ſan na

in ex celſis. Benedi.qui ven.in nomine Domini Hoſan na in ex cel ſis.

Ma giacchè ſi trova nel 2. modo, il dover vuole, che il canto delle Parole non diſcordi dalle note.

III. Il ſimile abuſo ſenteſi in alcuni Cori nel *Sanctus* doppio, che eſſendo notato d' 8. tono, ſi canta, come ſe foſſe di 2. tono traſportato. Ecco, come è notato.

San ctus San ctus,&c.Pleni sũt Cœ.& Ter ra,&c.

Ecco adeſſo, come lo cantano falſamente, come ſe procedeſſe per b. molle, così.

San-

San ctusSan ctus,&c.Pleni sūt Cœli, & Ter ra&c.

IV. Anche nel *Te lucis* (quando non si canti nel tono della Festa che corre) si cantan diversamente le parole dalle note, perchè essendo di 2. tono trasportato, si fa di 5. o 6. Imperfetto.

Eccolo come sta notato.

Te lu cis an te termi num, RerūCre a tor po scimus, ut pro tu a

Cle men ti a sis Præsul,& Cu sto di a.

Ecco adesso come per abuso si canta.

Te lu cis an te termi num , Re rūCre a tor po scimus , ut pro tu-

a Clemen ti a sis Præ sul,& Cu sto di a.

V. Nel ripigliare il *Domine* dopo l' Intonazion dell' *Asperges* , corre pure un abuso molto notabile ; poichè dovendosi prendere una nota sopra a quella, che lascia il Sacerdote : da molti si prende nella medesima voce, onde succedono due inconvenienti. Il primo è, che si leggono falsamente le note per b. dove non può essere. Il secondo è, che si cala il tono una voce, del che si può accorgere, chi ripetendo l' *Asperges*, ripiglia di nuovo col medesimo errore il *Domine*, che sempre sentirà calarsi una voce, ed in due, o tre volte che ritorni a ripeterlo, si troverà tanto basso, che non potrà più cantarlo , così.

Asper-

As per ges me Do mi ne Hysso po, & munda bor.

Il che non succede mai, se s'intuona giustamente, come si trova (avvertendosi alla mutazion di 4.) così.

VI. Non mi par men leggiero l' abuso, che sentesi nel rispondere al *Dominus Vobiscum* del Prefazio, poichè dovendo il Coro risponder con le note medesime, delle quali s'è servito il Sacerdote, così.

da non pochi si risponde così.

VII. Quell' intonare ancora i Salmi dell' Ore, e'l *Nunc dimittis* nella Compieta fra l' Ottava di Pasqua in secondo tono a cagione dell' *Hæc dies, quam fecit Dominus* (sia con pace di chi lo fa) è un errore molto massiccio. Perchè è vero, che l' *Hæc dies* finisce in *re;* ma bisogna avvertire, che non è il *re* del D. ma dell' A. che non può esser secondo tono; ma o quinto tono, come ne fa la spia quell' andar saltellando per terza del *fa re fa*; o pur quarto tono trasportato, come dissimo nella Lezione quinta della seconda Parte num. decimo. Nè importa, che finisca in A. e non in F. perchè può bene il quinto tono terminar una terza

sopra

ſopra. Onde aſſai più feſtivo riuſcirebbe a cantarlo nel quinto, che nel ſecondo tono proprio de' Funerali.

VIII. Non poſſo finalmente tacer l'abuſo d'alcuni Cori, dove nell' Intonazione de' Salmi appena terminata la prima parte da' Cantori, ripigliaſi da tutti gli altri la 2. ſenza ſentir qual debba eſſer la concluſione; e però ſuccede ſovente, che facendo chi l'una, e chi l'altra, ſi cauſa gran confuſione. Al che ſi rimedia con tanta facilità, quant'è di laſciar intonar tutto 'l 1. Verſetto de' Salmi, e Cantici, a' Cantori, come accennammo nella Lezione 5. num. 12. di queſta Parte.

IX. Altri abuſi, che pur troppo ſi ſentono, già furono accennati nella 2. Parte in occaſione di dar ad intendere il modo d'intonar molte cantilene Eccleſiaſtiche. Come il cantar l'Orazioni, o Collette ne' Doppj, e Semidoppj ſenza diſtinzione de' Punti. Il far i Punti, e l'ultima cadenza del Vangelo come fu avvertito &c. E ſimili, da' quali deve emendarſi chi vuol cantar puramente.

Fine della Terza Parte.

DEL

DEL CANTORE ECCLESIASTICO PARTE QUARTA.

In cui si danno ad intendere le Regole per ben comporre nel Canto Fermo.

LEZIONE PRIMA.

D' alcuni Avvertimenti Generali per ben comporre nel Canto Fermo.

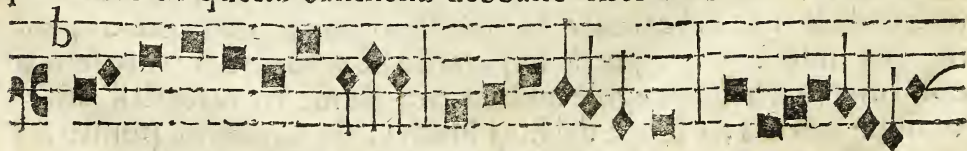
I. QUantunque ne' componimenti del canto fermo non si richieda apertamente l'armonia, come nel figurato; non vi mancan però delle difficoltà, per superar le quali saria necessaria per chi vuol comporre qualche notizia di contrapunto. Nè senza ragione ho aggionta quella parola *apertamente*; perchè occultamente nelle cantilene del canto fermo si suppongono le consonanze o del Basso continuo, o dell' altre parti. Così per esempio cantandosi un Salmo di 1. tono, tutte le note suppongono il fondamento Armonioso del Basso così.

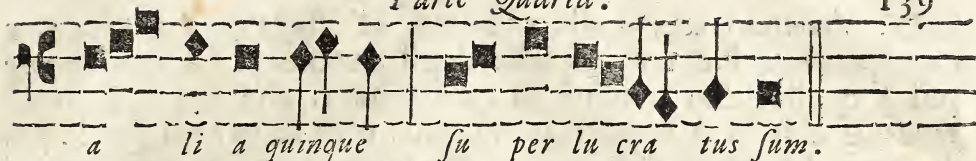
II. Con tutto ciò senza intrigarsi in Laberinto così arduo, che trascende la sfera del cantore Ecclesiastico, anche senza contrapunto, per mio avviso, potrà impararsi a comporre nel canto fermo coll' osservanza delle regole infrascritte, da me ricavate dall' osservazione attenta, e lunga de' libri Pratici, senza essermi potuto sin ora imbattere in un Autore, che ne tratti *ex professo* in Teorica.

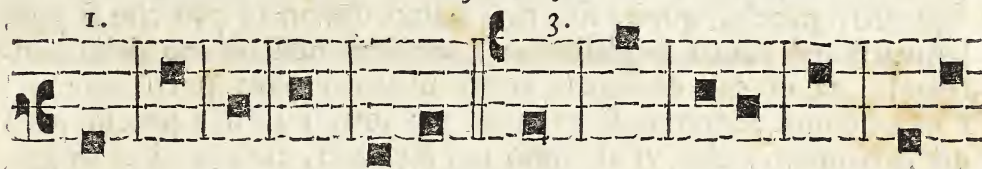
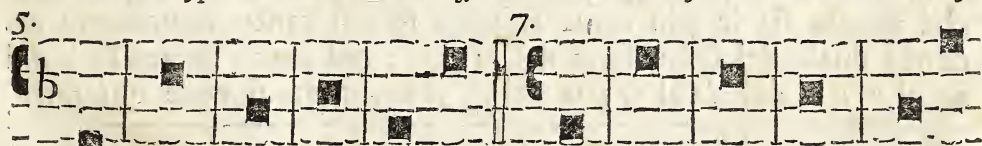
III. E prima dobbiamo ridurci a memoria ciò, che abbiam detto altre volte, cioè che il canto fermo altro è semplice, e schietto; altro vago, e licenzioso, che può dirsi Semifigurato. Per ora si parlerà del Primo, & a suo tempo nel fin di questa Parte anche del 2. A quello appartengono l'*Antifone*, gl'*Invitatorj*, i *Responsorj*, gl'*Introiti*, i *Graduali*, i *Tratti*, l'*Alleluja*, gli *Offertorj*, e cose simili. A questo i *Credi*, gl'*Inni*, le *Seguenze*, ed altre simili Cantilene.

IV. Volendosi adunque comporre un'*Antifona* per essempio, è necessario primieramente di saper esprimer con le note la cantilena, che s'è concepita con la mente, al che si gionge e con la prattica, e con provarsi spesso a scriver le note, sperimentando, se rendano il canto, che s'è premeditato. Dopoi bisogna determinarsi in qual tono si vuol fondar la cantilena, non essendo lecito a chi che sia di comporre a capriccio fuor di tono; se pur non si volesse a bello studio comporre un tono misto, che pure allora vi son le sue Regole, come si dirà di sotto nella Lez. 10.

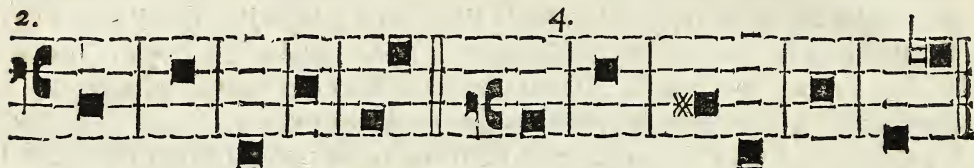
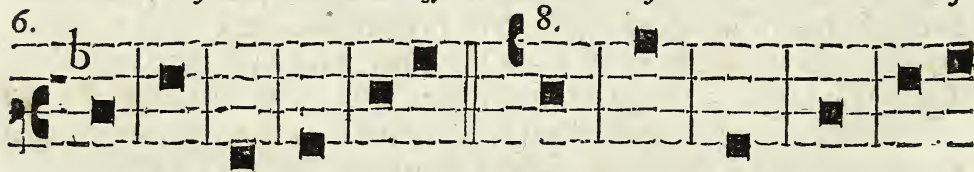
V. La difficoltà più esenziale consiste in saper il modo di proceder ne' toni, acciochè propostosi un tono non s'esca nell'altro, non essendo minor difetto l'uscir di tono in un Compositor di canto, che ad un Oratore l'uscir dal soggetto proposto; se pur questo ancora non si facesse con garbo ed arte, uscendone insensibilmente, e poi rientrando nel tono senza dissonanza, che all'ora saria digressione con farlo misto, e non errore. Rileggasi a tal effetto la Lez. 4. della 2. Parte.

VI. Il modo di procedere in ogni tono dipende dalle *Cadenze*, o *Clausole* diverse, che appunto *sono l'Ossatura delle Cantilene*. E sono le desinenze del canto non tanto nel fine, quanto nel progresso della cantilena, ovunque si faccia pausa. E consistono per lo più nelle 3. ultime note; in sostanza però nell'ultime due. Sia per esempio l'Antifona *Domine quinque talenta*, nella quale ogni membretto di Periodo ha la sua cadenza, che sarà contrasegnata con tre Minime, benchè per altro in questa cantilena debbano eser tante Brevi così.

Do mi ne quĩque Talen ta — tradidisti mi hi ec ce

alia

VII. A tal proposito cinque cadenze io trovo in ogni tono; non che ogni cantilena le richieda tutte cinque; ma osservato il modo di procedere d' ogni tono in diverse occasioni, non ne ritrovo di più. E queste possono chiamarsi *Cadenza Finale*, *Corrispondente*, *Media*, *Partecipante*, e *Concessa*. Con questa differenza però, che ne' toni Plagali la *Partecipante* è prima della *Media*, come vedrassi di sotto. La *Cadenza Finale* è quella, che termina nella nota fondamentale del tono, e deve usarsi nell' ultima parola della cantilena, benchè possa usarsi ancora nel principio, e nel progresso. La *Corrispondente* è quella, che termina nella nota più battuta dopo la fondamentale. La *Media* è quella, che termina in una nota, che framezzi la nota principale, e la più frequentata, che in tal caso negli Autentici è quella, da cui si comincia l' Intonazione de' Salmi, eccettuato il 5. che ha tal cadenza in *mi*. La *Partecipante* è quella, che termina in una nota poco distante dalla *Media*. E la *Concessa* è quella, che termina in una nota, in cui faccia cadenza qualche altro tono.

VIII. *Tabella delle Note, dove fondansi le Cadenze de' Toni Autentici.*

Finale. Corrisp. Med. Partec. Concessa. Finale. Corris. Partec. Med. Conces.

Finale. Corrisp. Med. Partec. Concessa. Finale. Corris. Partec. Med. Conces.

Notisi che al 3. s' assegnano due *Partecipanti* secondo i due modi di procedere, come si dirà di sotto alla propria Lezione. Il che pur si fa del 4. nella Tabella infrascritta. Notisi ancora, che ad ogni tono si pongono 2. Cad. *Conc.* perchè l' una, e l' altra può usarsi.

IX. Venendo adesso alle cadenze de' Plagali. La *Finale*, e *Corrispondente* son come quelle degli Autentici. La *Partecipante* poi è quella, che termina in quella nota, che serve di *Corrispondente* a' loro Autentici, o di sopra, o di sotto; ma per lo più di sotto. La *Média* sarà quella, che termina in una nota, in cui finisca qualche altro Plagale. Dell' altro discorrasi come sopra.

Finale. Corris. Partec. Med. Conces. Finale. Corris. Partec. Med. Conces.

X. Le cadenze poi, che terminano in una delle assegnate note non s' intende, che abbian da esser cadenze intiere, o perfette di 4. in sù, o di 5. in giù, come usa il Basso nel canto figurato, perchè queste son rare; anzi devono, più che si può, schivarsi nel canto Ecclesiastico, massime nell' ultimo della cantilena; ma mezze cadenze, come usano l' altre parti fuor del Basso (come vedremo scorrendo per tutti i toni) precisi però gli ornamenti, che vi si fanno nel figurato, cioè o di 2. in giù, o in sù; o di 3. in giù, o in sù, o al più di 4. in giù, benchè questa sia la più rara. E però se nel canto figurato la cadenza finale del Basso saria dal *la* al *re*; nel canto fermo sarà dal *mi* al *re*; o dal *do* al *re*; o dal *fa* al *re*, come si vede quì sotto.

XI. Con la varietà delle sudette cadenze costruiscesi per così dire l' Ossatura della cantilena, terminandosi i periodi delle pa-

role,

role, & anche le parti de' periodi; essendo le cadenze nel canto, come le Gionture in un Corpo. Non già che si richieda l'ordine assegnato, talmente che si debba far prima la 1. cadenza, poi la 2. &c. ma che non vi sia periodo, o parte del periodo nella cantilena, ove non si faccia una delle accennate cadenze, anche la *finale*, benchè s'abbia a far questa nell'ultima parola della cantilena. Anzi può replicarsi più volte la med. Cadenza, come si vede in molt'Inni, massime nel *Jam sol recedit igneus*, in cui di 4. versi in una Strofa, 3. fanno la med. cadenza in *sol*. Tuttavia perchè il canto riesca più vago, è bene, che si vadan variando le cadenze, come s'è veduto nell'essempio del *Domine quinque Talenta*, di sopra al nu. 6. in cui di 5. cadenze, solo la finale si replica cioè nelle parole *tradidisti mihi*, e nel *superlucratus sum*.

XII. Acciochè poi il canto riesca unito, deve osservarsi, che fatta una cadenza, la nota che succede, deve essere o di grado, o per salto di modo, che non incommodi il cantore; ma, che quasi venga naturalmente chiamata dall'antecedente. Il riempimento, e le ligature tra le cadenze devono esser fatte più naturali che sia possibile, massime i passaggi, cioè quando si cantan molte note sopra la medesima sillaba.

XIII. Questi Passaggi per ordinario non devono esser tanto lunghi, che non si possan cantar tutti ad un fiato; quando però non si facese l'opposto a fin di non lasciar il coro senza canto, massime (dove, e quando non si supplisce coll'Organo) ne' Graduali, Tratti, Offertorj, &c. come se ne vedono molti esempj ne' Libri non riformati da' Moderni, che godono della Brevità.

XIV. In tutte le vocali si può far il Passaggio, come di fatto ne' Libri antichi si trova; egli però non può negarsi, che non è se non bene a sfuggirli nell' *I.* e nell' *U.* come fu avvertito nella Lez. 5. della 3. Par. nu. 1. riuscendo simili vocali spiacevoli con più di due, o tre note. Nell'altre vocali riesce assai grato; ma bisogna avvertir, che non sia una sillaba breve sdrucciola: come per essempio in *collocet*, benchè l'*O.* sia vocale assai sonora, non deve farsi il passaggio nella 2. sillaba, ma nella prima.

XV. Di più non è approvato il passaggio nell'ultima sillaba, se non fosse in un *Alleluja*, in un Inno, o cosa simile, come nell' *Hæc dies*, dove l'ultima parola *ea* ha il passaggio nell'*a*; e ciò per

espressione di Giubilo. In altre occasioni è molto meglio di farlo nelle sillabe o penultima, o antepenultima, perchè ivi dispone alla cadenza finale; e nell' ultima serve di coda stiracchiata che pur nel canto figurato parcamente s' adopera.

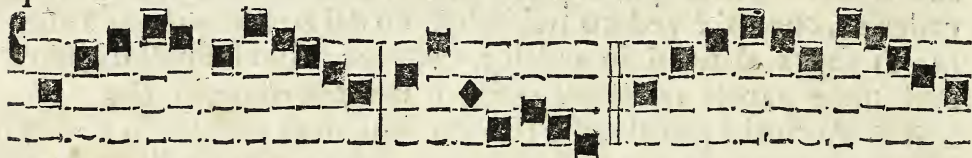
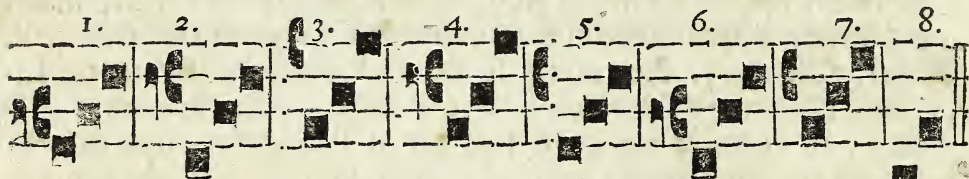
XVI. E' da sfuggirsi la cadenza, ove si spezzi il Senso, e più dove si rompe la Parola. Onde all' orecchie purgate non approvasi nel *Sanctus* doppio quella cadenza nella prima sillaba di *Gloria*, come notasi ne' libri antichi, non potendosi negar, che è assai meglio di rifonderla nella parola antecedente, come apparisce qui sotto nel 2. modo.

XVII. Le note Iniziali, cioè le prime, dalle quali si comincia la cantilena, è vero che sono incerte; ma non però arbitrarie, e per lo più devono esser di quelle, che toccandosi a pieno la corda fondamentale, o la corrispondente del tono nell' Organo, gli servon di consonanza, cioè o 3., o 5., o 6. secondo l' essigenza de' Toni, giusta la seguente

Tabella delle Note Iniziali di tutti i Toni.

Dissi *per lo più*, perchè (come si dirà in tutti i toni particolari) posson ben principiarsi le cantilene del canto fermo in altre note massime l' Antifone, il principio delle quali deve riferirsi alla desinenza del *e v o v a e*, come fu osservato nella lezione 6. della 2. Parte.

XVIII. Richiede altresì il dovere, che nel principio d' ogni cantilena si faccia spiccar coll' intonazione il tono, sopra di cui sarà fondata, e ciò con far che l' intonazione termini in una delle prime quattro cadenze. Onde la prima cadenza non deve es-

ser

ſer preceduta da tante note, che non poſsan cantarſi tutte ad un fiato. Che ſe ben par, che alle volte l'intonazione rieſca troppo longa, egli avviene, perchè non batton le note col ſuo tempo. Onde ne' ſeguenti eſsempj, ſe ſi batton le note tutte ad un tempo, come ſi notano la prima volta, non potran dirſi ſenza interrompere la parola; non così ſe ſi tocchino, come ſi nota la 2. volta, che è il proprio andar del canto.

Do mi ne quinque Ta len ta, &c. Do mi ne quinque Ta len ta.

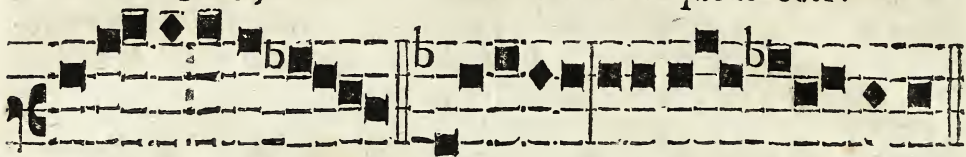
XIX. Circa all' ultima nota, già s' è detto tante volte, che queſta ha da eſser la fondamentale del tono; non ripugna però, che non ſia tale una 3. o 5. Per eſsempio il 5. tono finiſce in *do*; ma può terminarſi in *mi*, e talora può anche terminar in una di quelle note, nelle quali può farſi alcuna delle prime 4. cadenze, come il 7. tono finiſce in *do*, e può anche terminare in *re*, come diſſimo nella Lezione 2. della 2. Parte num. 10.

XX. Quanto poi al ſalire, e calare di tutti i toni, vedaſi ciò, che fu detto nella tabella de' toni Perfetti, Imperfetti, e Più che perfetti nella 2. parte Lezione 3. Vengaſi ora a' toni particolari.

LEZIONE SECONDA.

Del modo di procedere nel Primo Tono.

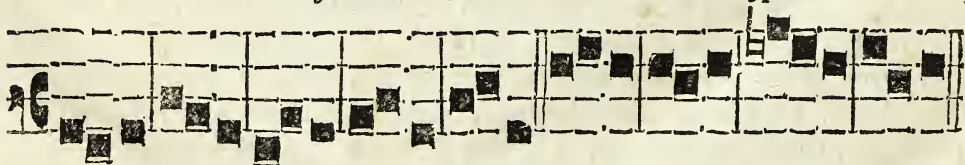
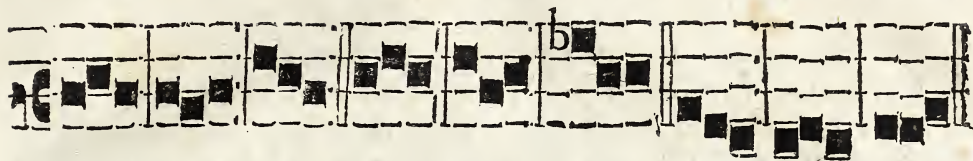
I. IN due maniere ſuol portarſi il 1. tono; cioè o col toccare il *fa* finto del B. o il *mi* della medeſima Lettera. La prima maniera s' uſa ordinariamente, quando il tono è imperfetto, cioè che non giunge alla ſua ottava, anzi nè meno alla 7. come vedeſi nell' Antif. *Domine quinque Talenta*, *Euge Serve bone*, *&c.* L' altra ſi prattica, quando giunge alla 7. & anche all' 8. e fa cadenza nell' A. come vedeſi nell' Antif. *Eſtote fortes*, nel *Kyrie* doppio, nell' *Ave*

Maris stella, &c. avvertendosi però, che quando ancora fosse perfetto, deve usarsi il *fa* finto, dovendosi far la cadenza in *F.* & anche quando si fa la cadenza in A. o che il canto venga dalle note basse, o che abbia da calare a quelle così.

II. Il principio (come s'è detto nella Lezione passata nu. 15.) non ha sito determinato, perchè ora comincia in *do*, come *Gaudeamus omnes*; ora in *re*, come *Euge Serve bone*; ora in *fa*, come *Estote fortes*; ora in *sol*, come *Tecum Principium*; ora in *la*, come *Scio cui Credidi.* Solo nel *mi* non lo trovo mai principiato. Onde sarà in arbitrio del Compositore di principiar in qualsivoglia delle note accennate una cantilena di 1. tono. Eccettuati i versetti de' Responsorj, l'Intonazioni de' Salmi, e cose simili, che han le sue formole determinate, come s'è veduto nella 2. Parte.

III. L'ultima nota non v'ha dubbio, che ha da essere il *re* del *D.* eccettuati i versetti de' Responsorj, che han da finire in *fa*, benchè ivi non è propriamente il fine della cantilena, succedendogli la replica, & il resto del responsorio, che va poi a terminare in *re*. Non è però (come s'è toccato di sopra nella passata Lezione nu. 19.) che non possa anche farsi l'ultima cadenza in *la*.

IV. La chiave del 1. tono è l'*F. fa ut* collocata ordinariamente nella 2. Riga da basso; se pur non dovesse alzarsi, o abbassarsi, secondo che cala, o alza il canto. Le cadenze potranno farsi ne' modi, che sieguono, portandosi per esempio la parola *Amen*, che servirà per tutti gl'altri.

Cadenze del Primo Tono.

V. *Cadenza finale.* *Cadenza Corrispondente.*

Cadenza Media. *Cadenza Partecipante.* *Cadenza Concessa.*

LEZIONE III.

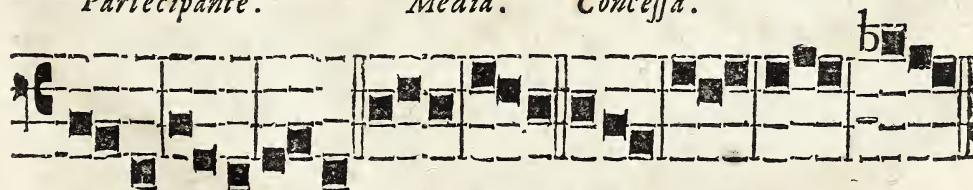
Del Modo di proceder nel Secondo Tono.

I. IL 2. Tono ha un sol modo di procedere. Il di lui Principio ora è in *do fa*, come *O Doctor Optime*; ora in *re do*, come *Majorem Charitatem*; ora in *sol fa re* (intendendo del *sol* del *D.*) come *Vultum tuum*; ora in *re fa* intendendo del *re* che è la 4. della nota fondamentale, come *Salve Sancta Parens*; ora in *mi*, come *Placebo Domino*; ora in *fa mi*, come *Hei mihi Domine*; ora in *do re*, come *Usque modo*; ed ora in *re fa*, come *Jesu Corona Virginum*.

II. Il sito della Chiave nel 2. Tono è la 3. Riga, ed è *F. fa ut* se non bisognasse trasportarla per alzare, o abbassare il canto.

III. Le cadenze potran portarsi nel modo che siegue.

Cadenza Finale . *Corrispondente*.

Partecipante. *Media.* *Concessa.*

Notisi, che la cadenza *Partecipante* in questo Tono può esser nell' 8. sopra, ma però col b. nel *B.* come si vede nell' Antifona *O Doctor Optime* al nome del Santo, ed altrove spesso, ec.

LE-

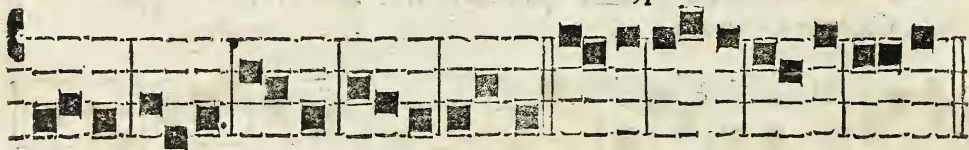
LEZIONE IV.

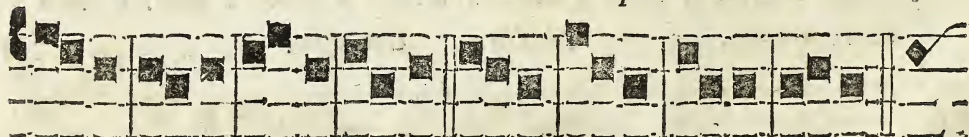
Del modo di procedere nel Terzo Tono.

I. IN due modi ſuol procedere il 3. tono; cioè o toccando ſovente il *fa* del *F. fa ut*, ed in tal caſo rieſce mite, e piacevole, permettendo nel calare il *fa* finto per isfuggire il Tritono, come nell' Introito *Cognovi Domine*. L' altro modo è un poco duretto, ed aſpro, in cui ſi ſchiva il detto *fa* dell' *F. fa ut*, o s' altera col *Dieſis*, in ſegno che deve nel *B* uſarſi il *mi*, e non il *fa* anche nel calare, come nell' Inno *Deus tuorum militum* (ſe pur queſt' Inno non è di 1. tono traſportato un tuono ſopra, come fu detto nella Lez. 5. della 2. Par. nu. 3.) così nell' Antif. *Quando natus es. Dum eſſet Rex, &c.* Il che ſuppoſto,

II. Diverſi ſono i modi di principiare in queſto tono, cioè o in *mi fa*, come *Hæc eſt, quæ neſcivit*; in *mi ſol re fa*, come *Confeſſio, & Pulchritudo*; in *fa re ſol*, come *Cognovi Domine*; in *do re fa*, intendendo del *do* del *G.* come l' Introito *Omnia quæ feciſti*; in *do mi*, come *Inter natos Mulierum*.

III. La Chiave ſarà quella di *C. ſol fa ut* nella 4. riga di ſopra; o di *F. fa ut* nella 2. riga di ſotto. Le cadenze ſaranno le ſeguenti.

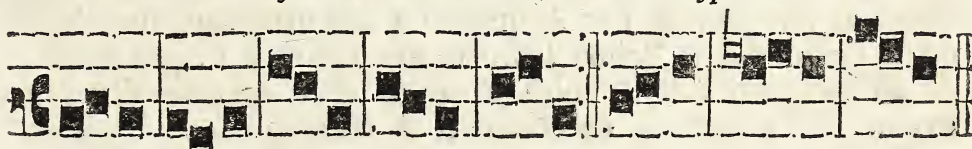
Cadenza Finale. *Corriſpondente.*

A men. a men. a men. a men. a men. A men. a men. a men. a men.

Media *Partecipante* nel mite.

LEZIONE V.

Del modo di proceder nel Quarto Tono.

I. CIò che s'è detto del 3. tono circa due modi di procedere, deve dirsi con più ragione del 4. il quale altresì or procede col *fa* dell' *F. fa ut* dolcemente, ed in tal caso ammette il *fa* finto nel *B.* come il Responsorio *Qui Lazarum*, l' Inno *Exultet Orbis*. Ora sfugge il *fa* del *F. fa ut*, o l' altera col ⨳ richiedendo il *mi* nel *B*, ancorchè discenda, come nell' Antifona *In odorem*, e simili.

II. Può questo tono principiare in *mi*, come *Propheta magnus*; in *re*, come *Læva ejus*; in *do*, come *Omnes autem Vos*; in *fa*, come *Credo videre*; in *sol*, come *In mandatis*.

III. La chiave sarà di *F. fa ut* per lo più nella 3. riga di sopra. Le cadenze son l' infrascritte.

Partecipante mite. *Partec.* aspra *Media.*

Amen. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

a men. a men. a men. a men. a men.

Avvertasi, che la penultima tra le cadenze concesse col *Diesis* nel *G.* riguarda come 3. mag. la nota finale. L' ultima poi si trova di raro, come nell' Antif. 4. del 1. Vesp. di S. Ant. alle parole *Regulæ subjectus*.

LE-

LEZIONE VI.

Del modo di procedere nel Quinto Tono.

I. SI persuadono alcuni, che il 5. e 6. tono non procedano se non per b. ma realmente si vede, che possono anche proceder per b. e però anche questo tono può maneggiarsi in due modi; prima per b. con far, che dall' *F.* si batta o di posta, o gradatamente la sua 4. talmente che il *fa* del *B.* dipenda dall' *ut* dell' *F.* come fra gli altri essempj si vede nel *Credo* detto degli Angioli, dove sovente è così.

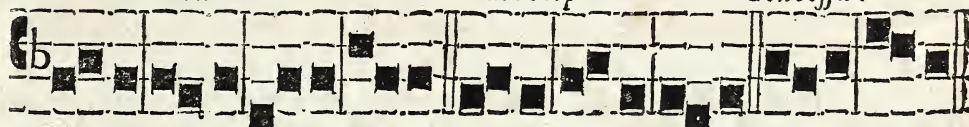
e simili passi.

II. Ma quando non v' è questa corrispondenza dall'F. al *B.* allora si può portar per *B.* quadro e ciò massimamente, quando il canto del *B.* debba salire o per salto, o di grado all' *E.* & all' incontro dall' *E.* abbia a calare al *B.* mentre allora per evitare il Tritono, è necessario il *B.* quadro.

III. Non crederei però mal fatto, secondo le cadenze diverse servirsi or del b. or del *B.* quadro, in particolare quando abbia a farsi cadenza in *C. sol*, *fa*, *ut*, o il canto venga di sopra, o di sotto, come si sperimenta nell' *& Homo factus est* del *Credo* degl' Angioli, di cui dissimo nella Lezione 9. della 1. Par. nūm. 7. e vedesi parimente nel 3. *Responsorio* della *Feria quinta in Cœna Domini*, tanto più che facendosi tal cadenza in *C.* nell' Organo, sentesi apertamente, che nel *B.* vi vuole onninamente il *B.* quadro.

IV. La chiave in questo tono ha il suo sito nella 3. riga di sopra, purchè non debba slogarsi a cagion del canto, che sia per calare, o crescere. La nota iniziale può essere ora il *fa* del *F. fa, ut* (che per b. e *do*,) come *Loquebar*; ora il *la* dell' *A.* (che per b. sarà *mi*) come *O Sacrum convivium*; ora il *fa* del *C. sol, fa, ut* (che per b è *sol*) come molti *Responsorj*.

S' avverta che questo Tono richiede un andar brioso con salti frequentati di 3. e. 5.

Le Cadenze sono quelle, che seguono.

La finale (come fu detto altrove) può anche farsi in A. per esser 3. maggiore della nota fondamentale.

LEZIONE VII.

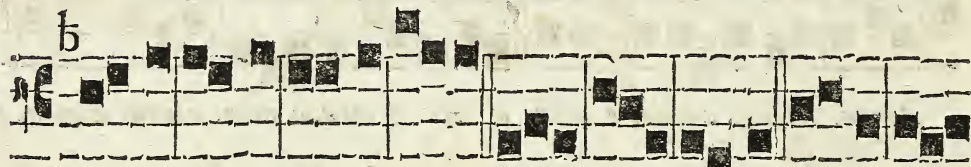
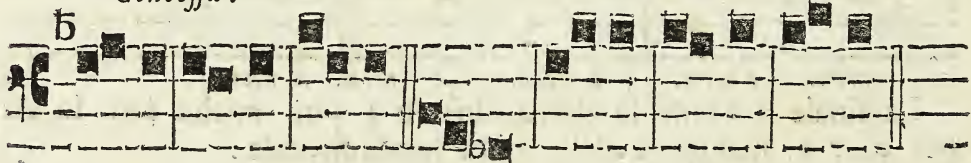
Del modo di procedere nel Sesto Tono.

I. DI questo tono discorrasi a proporzione, come s'è detto del. 5. benchè, per esser Plagale, non così facilmente salisca alla sua 5. Però battendosi più frequentemente la 4. per lo più si prattica col b. Ma quando dall' *F. fa, ut*, si porti al *C. sol, fa, ut*, ed ivi faccia la cadenza, può nel B. ammettere il *mi* in vece del *fa*.

II. Il principio del 6. tono è quasi sempre in *fa*; ma può essere in *do* del *C.* in *la* dell' *A.* in *re* del *D.* ed anche in *la* del *D.* sotto l'*F.* come l'Introito *Sacerdotes Dei*.

La chiave nel 6. tono suol collocarsi nella 3. riga di sopra, e deve esser quella di *F. fa, ut*.

Le

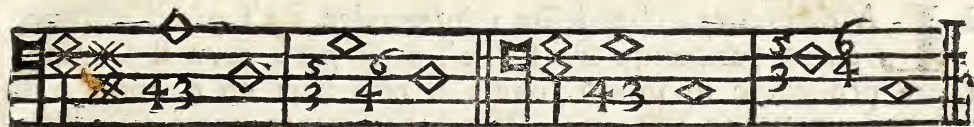
Le Cadenze son l' infrascritte.

LEZIONE VIII.

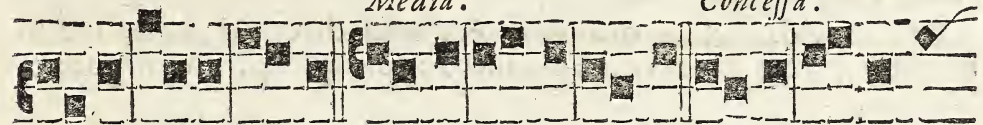
Del modo di proceder nel Settimo Tono.

I. E' molto facile d' ingannarsi nel 7. tono, e confonderlo col 5. trasportato. E però deve avvertirsi, che tra'l proceder del 7. e del 5. corre questa differenza, che il 7. nella 7. sopra alla nota fondamentale richiede il *fa*; & il 5. vi vuole il *mi*. Oltre di che la cadenza finale del 7. deve dipender dalla sua 4. ma quella del 5. dalla sua 5. E però s'è detto, che alternandosi il 5. Tono, hà da farsi la cadenza perfetta di 5. in giù, o di 4. in sù; ma nel 7. deve farsi la contro cadenza di 4. in giù, o di 5. in sù. Sicchè alternandosi l'uno, e l'altro coll'istessa corda o del D. con la 3. maggiore (nell' Organo Romano) o di C. nel Lom-

Lombardo; deve ſpiccar nell' ultimo la cadenza, che ſiegue per diverſificarli.

Organo Romano — *Organo Lombardo.*

Caden. del 5. To. *Caden. del 7. To.* *Caden. del 5. To.* *Caden. del. 7. To.*

II. La nota iniziale del 7. tono può eſſere nel *do* fondamentale, come *Abſterget Deus*; nel *re*, come *Ipſe præibit*: in *mi*, come *Serve bone*; in *fa*, come *Confortatus eſt*; in *ſol*, come *Ecce Sacerdos Magnus.*

III. La chiave ſarà quella di *C. ſol, fa, ut* ſituata nella 2. riga da baſſo. Le Cadenze ſaran quelle che ſeguono.

A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

IV. Notiſi, che anche la cadenza finale del 7. può eſſer la 2. conceſſa, cioè in *re*; come fu toccato nella 2. Lez. della 2. Parte num. 10. e non di raro ancora può terminarſi nella cadenza corriſpondente, cioè in *ſol*, come l' Inno *En clara Vox*, & anche l' Antifona *Nos qui vivimus*, quando ſia ſotto alla chiave di *C. ſol, fa, ut.*

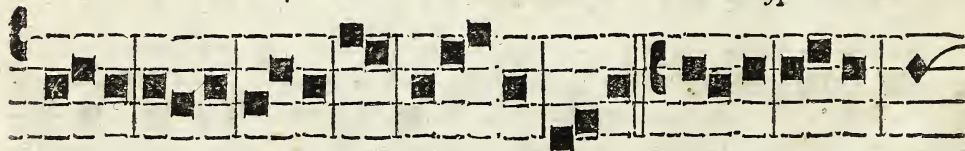
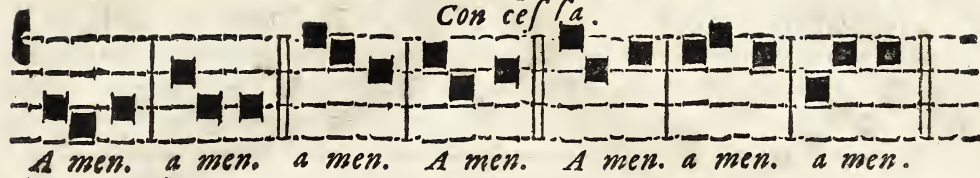
LE-

LEZIONE IX.

Del modo di proceder nell' Ottavo Tono.

I. LA differenza, che dissimo interceder fra 'l 7. e 'l 5. tono, corre parimente fra l' 8. e 'l 6. E però deve il Compositore procedere in modo, che l' 8. non paja un 6. tono trasportato un tuono più alto. E ciò facilmente potrà schivarsi, se nel progresso, e maggiormente nel fine si sfuggirà la cadenza nel *do* del *G.* che dipenda dal *sol*, che è la 5. quando ha da nascer dal *fa*, che è la 4. Che però nel rispondersi all' 8. tono coll' Organo (come fu detto) avvertasi di far la cadenza finale di 4. in giù, perchè facendosi di 5. l' orecchio saria più disposto al 6. che all' 8. tono.

II. Il principio di questo tono può essere in *do* del *G.* come *Istorum est enim Regnum Cælorum*; in *la* come *Iste Sanctus;* in *fa* dell' *F. fa, ut*, come *Ideo jure jurando*; in *fa* del *C. sol, fa, ut*, come *Hoc est Præceptum meum*; in *re* del *D.* una 4. sotto la nota fondamentale, come *Spiritus Domini;* in *sol*, come *Omnes Sancti*; ed anche nel *do* del *C.* una 5. sotto alla nota fondamentale, come *Cum venerit Paraclitus.*

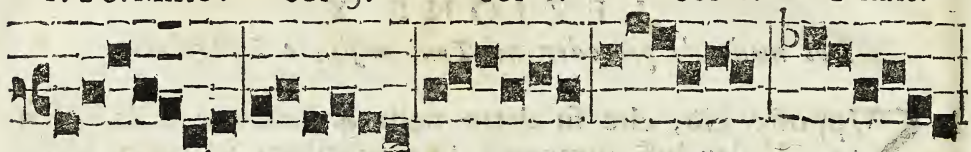
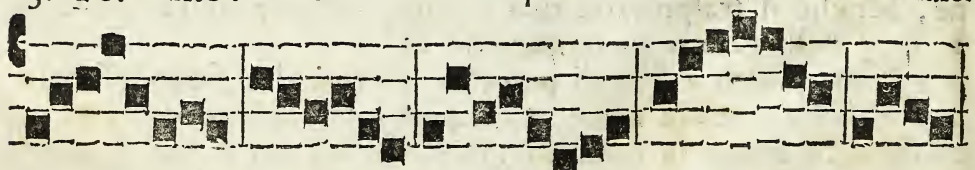
III. La chiave per ordinario è quella di *C. sol fa, ut* nel sito della 4. riga di sopra. Le cadenze son quelle, che sieguono.

A-

LEZIONE X

Del modo di proceder ne' Toni misti, e Irregolari.

I. SUpposto ciò, che fu detto nella 4. Lezione della 2. Parte: Volendosi comporre una cantilena in tono Misto, o Irregolare, doverà primieramente starsi avvertito, che il tono si *fa Misto* solo di quei toni, che fra di loro anno qualche affinità, e corrispondenza, di modo che congionti assieme sembrino un tono solo. In oltre avvertasi, che i Toni de' quali si compone un *Misto*, non s'anno a prender secondo tutto l'intiero lor procedere, perchè riuscirebbbero incantabili; ma s' intende solo riguardo alle cadenze, nelle quali possono convenire.

II. Quei toni adunque fra di loro anno affinità, i quali principalmente anno la nota finale sotto una medesima chiave, e la cadenza di tal sorte, che la *Finale*, o *Corrispondente*, o *Partecipante* dell' uno posa esser tra le cadenze dell' altro. E ciò supposto,

III. Il primo tono tra gli Autentici può eser Misto col 3. e col 5. Col 3. perchè oltre aver con quello la chiave comune, ammette per cadenza concesa quella del *mi*, che è Finale del 3. Ed anche col 5. quando questo si trasporti una 4. sotto, come s'usa nel canto Figurato, esendo che la cadenza del *do* in C. che in tal caso è la *Finale* del 5. saria *Concessa* del 1. Col 7, non può mai mischiarsi il 1. perchè non há la chiave comune, benchè si trasportase una 4. basa, perchè allora richieder il ♮ nell' *F.faut* incompatibile col 1.

IV. In quanto a' Plàgali può eser misto col 2. facendosi calar una 4. basa sotto la finale. Col 4. per la ragione detta del 3. massime facendosi la cadenza in A, col *mi* nel *B.* Col 6. facendosi la cadenza in *fa*, come l'*In exitu* Domenicale, notandosi con la chiave di *F. f. ut*. Ed anche coll' 8. facendosi cadenza in *sol* del G. Eccone un abbozzo di tutti.

V. Il 2. Tono non par, che possa mischiarsi con altri toni, perchè se bene a prima faccia par, che abbia la chiave commune col 4. e 6. nondimeno in realtà il *fa* del 2. tono è una 4. sopra al *fa* del 4. 6. come ben si scuopre dovendosi suonar coll' Organo, mentre il *fa* del 2. tono è una 4. sopra all' *F.* dell' Organo, consonando al *B. fa*; *la* dove il *fa* del 4. e 6. sono unisoni al medemo *F. fa ut* dell' Organo.

VI. Il 3. Tono può esser misto col primo, perchè il *re* finale di questo fa cadenza *concessa* di quello. Anche col 4. quando sotto al *mi* finale calasse altre note. Col 5. non può esser misto, perchè quando pur fosse trasportato al *C.* (come usasi nel canto figurato) sotto al *mi* del 3. tono riuscirebbe troppo basso. Per l' istessa ragione escludesi il 6. al quale la voce del *fa F. fa ut* del 3. tono non corrisponde alla medesima nota del 6. Nettampoco col 7. perchè la nota finale del 3. resta sotto la chiave di *F. fa ut*, e quella del 7. sotto quella di *C. sol fa ut*. Coll' 8. bensì può esser misto, perchè il *do* finale di questo, è cadenza *Media* del 3. ed anno la medesima voce.

3. To. Misto. col 1. col 4. coll' 8. Finale.

VII. Il 4. tono può esser misto col Primo, perchè il *re* finale del primo fa cadenza *concessa* del 4. e ha la medesima voce, come chiaramente si vede nel fine de' Versetti de' Responsorj di 4. tono:

tono: Col 3. tono, quando gionga a toccar le note sopra la 5. Col 5. se farà la cadenza nel *do* del *C.* che è finale del 5. trasportato. Col 6. facendo cadenza nel *fa* del *F. fa ut*, Col 7. nò, per aver la finale sotto chiave diversa. Coll' 8. bensì, quando termini in *sol* del *G.* Così il *Te Deum* sembra ad alcuni misto di 4. 3. & 8. perchè principia coll' Intonazione del 4. il primo Versetto (come pur fa in altri nel progresso) ne' susseguenti fa una Cadenza di 3. in *A.* e finisce in *G.* come l' 8. Che però stimo anche gli altri Versetti (fuor del Primo) di 4. tono, come ben si scorge col sottoporvi il basso continuo, a cui le note de' sovrapposti Versetti fan consonanza così.

VIII. Benchè dell' altra Parte del Versetto, che termina in *do*, v' è qualche sospetto, che non abbia da esser col *Diesis* (con tutto che l' uso comune lo canti senza) come fu detto circa l' ultima definenza del 4. tono nella Lezione 6. della 2. Parte num. 9. e ne porge motivo quel divoto Versetto solito a cantarsi dopo la Processione della *Corda pia*, che in Soprano si canta così accompagnato col basso in 4. tono.

Se be-

Se bene da molti si canta coll' ultima cadenza nel *do* senza *Diesis*; ne' libri però corretti v'è il *Diesis*, e di fatto se ben si considera l'andar di quel canto, non può ridursi rigorosamente ad altro tono, che al 4. sottoponendosi il Basso.

Sia però che si vuole, essendo nel canto Giudice principale l'orecchio, poichè si sente, che la cadenza del 4. in *G.* senza ✠. molto gradisce, non v'è dubbio, che in tal caso sarà misto d'8. tono; onde non se ne porta altro essempio, bastando questo.

IX. Il 5. tono può partecipar del 1. con la cadenza in *re*, quando trasportisi alla 4. di sotto, come s'usa nel canto Figurato. Anche col 4. a cagione del *mi*, che trasportato alla 4. di sotto sarà *E.* dove (massime essendo per b.) ha la sua *Media* il 5. Del 6. non v'ha dubbio, quando cala sotto alla finale. Col 7. può unirsi, quando non sia per *B.* perchè allora la cadenza, che può aver il 5. nel *do* del *G.* è finale del 7. e concessa del 5. ed anche la cadenza nel *re* dell' *A.* è molto frequente nel 7. che nel 5. senza b. è pur media. Coll' 8. poi non può in verun conto accoppiarsi, perchè quando ancora il 5. si cantasse per b. non è solito l' 8. di salir tanto, quanto il 5. Eccone un saggio nel seguente essempio.

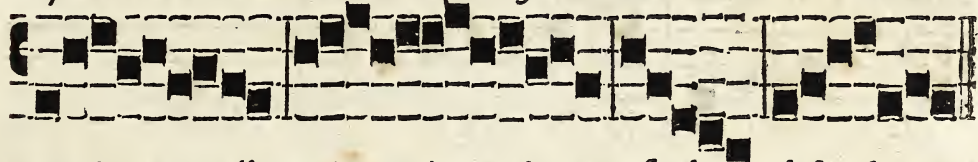
X. Il 6. Tono fu detto partecipar col 1. la cadenza del *fa*; onde può questo prender dal 1. quella del re; ma non però col 2. se pur non si trasportasse il 2. alla 4. di sopra, come fu detto nella Lez. 5. della 2. Par. num. 4. nel qual caso può il 6. ammetter per cadenza Media quella del *re*, che è la Finale del 2. Col 3. non può mischiarsi il 6. perchè il *mi* del 3. non può esser così alto come è quello del 6. Più tosto col 4. facendo cadenza nell' *E.* se bene in questo caso il *mi* si riferirebbe al *do* sua 3. di sotto.

Col

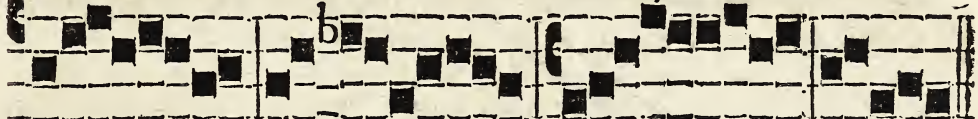
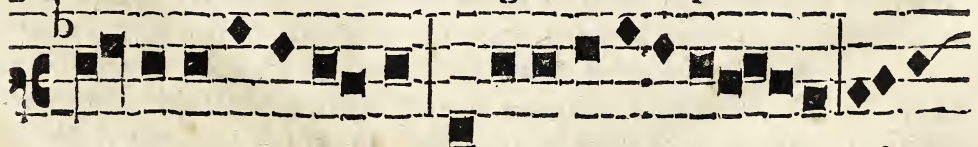
Col 5. potrebbe unirsi, quando questo si trasportasse alla 4. di sotto, dove il *do* del *C.* (che in tal caso saria fondamentale del 5.) si direbbe *Partecipante* del 6. Col 7. e coll' 8. ripugna, richiedendo questo il B. quadro. Eccone l' essempio.

6. To. Misto. col 1. col 5. col 4. Finale.

XI. Il 7. e l' 8. già s' è toccato con quai toni convengano; eccone nondimeno l' essempio dell' uno, e dell' altro.

7. To. Misto. col 5. coll' 8. Finale.

Se bene quella cadenza in *A.* (come fu detto al suo luogo) può esser anche Finale del 7.

8. To. Misto. col 1. col 3. col 4. Finale.

8. To. Misto. col 6. col 7. Finale.

XII. Per essempio de' toni irregolari servirà un saggio del *Credo*, che dicesi *Regis*, o *Apostolorum*, nel quale si vede un andar totalmente diverso dal tono intrapreso, ma non senza grand' artifizio, uscendo di tono senza parerlo, e toccando le cadenze di più toni con molto garbo. Dove si noti che le *Brevi* ligate van due per battuta.

bi li um om nium, & in vi si bi li um. &c.

E così va seguendo sin, che poi nell' ultimo finisce in *sol* del *G.* come può vedersi al suo luogo. Dell' istesso andare è il Dominicale.

A somiglianza di questo *Credo* è l' Antifona *Nos qui vivimus* coll' Intonazione dell' *In exitu*, quando non sia notata sotto la chiave di *F. fa ut*, come chiaramente apparisce.

XIII. Chi poi volesse servirsi degli Accidenti del canto, cioè or proceder per b. or per *B.* quadro; or con le note naturali, or alterate col *Diesis*, non v' ha dubbio veruno, che potria far una Miscellanea (massime in un *Credo*, o in una longa *Seguenza*) di tutti i toni, come per essercizio se ne porterà l' essempio tra i *Credo* nella 5. Parte Prattica.

LEZIONE XI.

Degli Attributi, e Proprietà particolari di tutti i Toni.

I. VOrria il dovere, che il Compositore andasse con le note secondando il senso delle parole. A questo fine sarà molto a proposito il saper la proprietà, ed attributi particolari di tutti i toni, per poterli adattare à Soggetti diversi di parole, che anno a cantarsi. Gli attributi adunque, e proprietà de' toni sogliono esprimersi ne' versi, che sieguono, ne' quali ancora si accenna il nome antico, e la nota finale, e corrispondente d' ogni tono.

II. 1. *Dorius est hilaris*, re, la *sonat ordine Primus.*
2. Re, fa *mæstus amans Hypodorius esto Secundus.*
3. *Austerus Phrygius* mi, fa *petit edere Ternus.*
4. *Blandus Hypophrygius* mi, la *fert Voce Quaternus.*
5. *Lydius est asper* fa fa *dans murmure Quintus.*
6. Fa, la *lene canens Hypolydius est tibi Sextus.*
7. *Septimus indignans vult Mixolydius* ut, sol.
8. *Octavus placans Hypomixolydius* ut, fa.

III. Cioè Il 1. tono dicesi piacevole, e giocondo, e però suole usarsi nelle parole allegre, e festive, come nell' Antifona *Euge Serve bone* di Vespro. Il 2. suol dirsi Mesto, e piangente; onde s' usa nelle Parole significanti Dolore, come si vede nell' Antifona *Hei mihi Domine* de' Morti.

IV. Il 3. chiamasi Austero, e Crudele, e però si prattica in materie severe, come vedesi nell' Antifona: *Domine mi Rexda mihi in Disco &c.* massime quando proceda nel 2. modo, come fu detto nella Lezione 4. di questa parte numero 1. Il 4. chiamasi vezzoso, e carezzevole, onde richiede paroli dolci, e grate procedendo col *fa* dell' *F. fa ut*, come *Sicut Novellæ Olivarum*; quando però proceda senza toccar il *fa*, o l' alteri col *Diesis*, riesce duro, e vuol Parole spiacevoli, come *Contumelias, & Terrores.*

V. Il 5. dicesi aspro, & ardito, onde vorria parole animose, e forti, come *Loquebar de Testimoniis tuis*. Il 6. amabile, e benigno, e però gli s' addattano parole soavi, e dolci, come *Gaudent in Cœlis. O quam Gloriosum &c.*

VI. Il. 7. s' intitola Sdegnoso, e Sprezzante, e vuol parole altiere, e risolute, come *Discede a me Pabulum mortis* di S. Agnese. L' 8. all' incontro Placido, e Quieto, onde ama parole amene, e care, come *Istorum est enim. Hoc est Præceptum meum, &c.*

VII. Vaglia però il vero. In ogni tono (purchè sì porti con Giudizio) può il Cantore esprimere commodamente ogni senso, ed affetto di parole. Serva di Norma, fra tante, che potriansi addurre, la bell' Antifona del *Magnificat* nella Domenica fra l' Ottava dell' Epifania, dove così bene s' esprime il Dolore della Vergine dolente, e'l Zelo del Redentor Bambino, nell' 8. Tono, così.

LEZIONE XII.

D' alcune Osservazioni da farsi in tutte le Cantilene Ecclesiastiche.

I. NOn men della forma de' Toni, anche la materia, che deve cantarsi, richiede le sue particolari Osservazioni. E senza considerar l' Intonazioni de' Salmi, de' Versetti, e cose simili, che hanno le sue formole determinate, parlando di quelle Materie, che soglion variarsi, è bene per un Compositore il sapere, che

II. L' *Antifone* richiedono d' esser portate con grazia, e soavità, come Preludj de' Salmi, con Ligature frequenti, ma pochi Passaggi, osservandosi ciò che fu detto nella 6. Lezione della 2. Parte, intorno al Principio delle medesime Antifone, e Conclusioni del Salmo, che gli siegue.

III. Gl'*Invitatorii* vogliono Spirito, e Vivezza, quasi per risvegliare i Sonnacchiosi, con Salti frequenti, e Passaggi brevi.

IV. I *Responsorj* amano Giocondità, e Disinvoltura, come che applaudiscono alle precedenti Lezioni, con frequenti Passaggi.

V. Gl' *Introiti* devono esser Divoti, e Maestosi, con frequenti ligature, ma pochi Passaggi, come che dispongono al Sagrificio della S. Messa.

VI. I *Kyrie* di ragione vorriano un andar umile, e mesto, co-

come che in questi dimandasi a Dio Misericordia, con longhi Passaggi anche replicati, per dar tempo all' Incensatura dell' Altare.

VII. Il *Gloria in excelsis* all' incontro merita uno stile festivo, e allegro, non però disgiunto dal grave, secondo la diversità de' sensi che ha in diversi versetti con frequenti ligature, e pochi passaggi.

VIII. A' *Graduali*, e *Tratti* convien sodezza, e gravità, con ligature, e passaggi, ma ne' versetti permettesi qualche vivezza per esser (come altre volte s'è detto) Ariette del canto Fermo.

IX. L' *Alleluja* deve esser brioso, e piacevole con longhi passaggi, e ligature, e'l simile ha da dirsi de' versetti, che sieguono.

X. L' *Offertorio* porta seco serietà, e modestia corrispondente all' azione, che si fa, con ligature, e frequenti passaggi.

XI. Il *Sanctus*, e *Benedictus* potria uniformarsi al *Gloria*, almeno nello stile, se non nel tono: benchè saria ben fatto, che il *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, & *Agnus Dei* fossero dell' istesso tono.

XII. L' *Agnus Dei* altresì non doveria slontanarsi dal *Kyrie* e nello stile, e nel tono, per esser simile nel senso.

XIII. Del *Postcommunio* dicasi ciò, che s'è detto dell' Offertorio, benchè in questo non disdica un poco men di serietà per esprimere il giubilo dell' Anima inebriata della Mensa Celeste.

XIV. Le *Seguenze*, i *Credo*, e gl' *Inni*, & altre cantilene alquanto lunghe esiggono vaghezza, e leggiadria; anzi a queste, e simili cantilene si permette lo stile licenzioso, e semifigurato, di cui or ora si tratterà nella seguente

LEZIONE XIII., & ULTIMA.

Del modo di procedere nel Canto Semifigurato.

I. PEr ultimar questa parte, e con questa l' opera tutta, per ciò, che appartiene alla Teorica, resta a dir qualche cosa intorno al canto fermo licenzioso, e semifigurato, il quale (come più volte s'è accennato) suole usarsi nelle Seguenze, negl' Inni, ne' Credo, e simili Materie più lunghe dell' altre. E parlandosi primieramente in genere, s'è da notare, che le Licenze, che possono prendersi in simili cantilene, non devono esser punto pregiudiciali all' essenza del tono, in cui si compongono.

II. Di più, volendosi mendicar qualche vaghezza dal canto figurato, intendasi del canto figurato sodo, e massiccio, qual è quello, che

si chiama a Cappella, e non del vano, e dissoluto più accomodato all' orchestre de' profani teatri, che a' cori de Sagri Tempj, benchè a nostri giorni pur troppo siasi questo ancora intruso nelle Cappelle. Venendo poi al particolare;

III. Nelle Seguenze, e negl' Inni è molto grata la *Tripla*, quando il Ritmo, o'l Verso la permetta, come sentesi nel *Lauda Sion*, e *Dies Iræ* tra le Seguenze; e frà gl' Inni nel Pasquale, e nel *Jam Christus Astra ascenderat*, benchè quest' ultimo par che porti seco la *Sestupla*, come anche il *Sanctorum meritis*. Lo stile poi delle Seguenze, e degl' Inni vuol essere brioso, & ameno, come fra gl' altri può vedersi l' essempio nella Lezione 6. della 3. Parte num. 4. e 6. Con questa differenza, che negl' Inni alla 1. Strofa s' uniformino tutte l' altre, e nelle Seguenze può variarsi ogni due Strofe il canto, come vedesi nell' essempio dianzi citato, e nel *Dies iræ*, in cui per altro dopo la 3. ritornasi all' aria della 1. così nel *Lauda Sion*, &c.

IV. Quãdo poi i versi dell'Inno nõ finiscano tutti con parole sdrucciole, come sono quei dell' *Ave Maris Stella*, del *Pange Lingua*, non gli si deve negar il tempo ordinario fuor di tripla, ma con ligature, e brevi passaggi, di modo che possan cantarsi ad un fiato senz' affrettar notabilmente. Anzi gl' istesi versi Jambici, che di sua natura richiedono l'andar zoppicando con la Tripla, possono usarsi ancora col tẽpo ordinario, eccettuatene l' ultime 3. Sillabe, che necessariamente vogliono lo Sdrucciolo, come vedesi nell' Inno *Quem Terra* della B. V.

V. Vi sono anche degl' Inni, che ammettono la *Sestupla*, come fu detto del *Sanctorum meritis*; se bene questa si può risolvere in *Emiolia*, o sia Tripla minore, battuta un poco più sollecita, come fù detto nella Lez. 6. della 3. Parte, nu. 3. e 4.

VI. Parlandosi poi particolarmente de' *Credo*, anche questi in alcuni versetti possono ammetter la Tripla, come fù detto nell' istessa Lez. nu. 7. e come si vedrà negl' essempj della 3. Parte. Per portarli ancora senza stiracchiatura, devono variarsi per via di brevi, e semibrevi, e talora anche di Minime, come vedesi nel *Credo*, che dicesi *Cardinalis*, oltre gl' altri, che corrono manoscriti ne' cori. Vi si permettono parimenti degl' Accidenti più frequenti, che in altre cantilene, cioè i *B. molli*, e *Diesis* straordinarj.

VII. Di più non disdicono a' *Credo* i passaggi, ma però non così lunghi, che non possano cantarsi ad un fiato, eccettuatone l'

Amen,

Amen, in cui si può far più d'un Passaggio, anche rompendo la parola, tanto più che si fanno in una Vocale sonora, qual' è l'*A.* come vedesi nel *Credo* degli Angioli.

VIII. Vi si tollera ancora qualche Concerto a due voci, o in tutto, o in qualche Articolo particolare, come all' *Et incarnatus*, al *Qui cum Patre*: e però in chi li ha da comporre si richiede qualche buon principio di Contrapunto.

IX. Ciò che più importa nel canto Fermo licenzioso, massime ne' *Credo*, è, che lo stile sia lontano quanto più si può da' modi più consueti del Figurato, massime nelle cadenze finali, nelle quali non si loda (se non di raro) la cadenza di 4. in sù, o di 5. in giù propria del Basso, come altre volte s'è detto. E sopratutto avvertir, che riesca un canto, che prendendo qualche licenza del Figurato, non perda la maestà, e sodezza propria del canto fermo.

X. Sogliono alcuni per maggior commodo del Coro comporre i *Credo* di modo, che un Verso sia dello stile accennato da cantarsi da due esperti, e l'altro dell' Intonazione de Salmi in que' toni che si cantano per i meno esperti; Ma a mio giudizio non riuscirebbe di minor commodo, anzi più proprio di alternare i Versetti del *Credo* Semifigurato con quelli de' più usati, per coloro, che non potendo cantar quello, han la prattica in questi. Per essempio componendosi un *Credo* di 1. tono, fare il 1. Verso a libito del Compositore, e far che il 2. si canti del *Credo* detto *Cardinalis*; così se il nuovo fosse di 5. alternarlo con quello degli *Angioli*, *&c.*

XI. Dove però tutto 'l *Credo* possa cantarsi semifigurato, non crederei se non ben fatto, che si prendesse il motivo dall' andar di qualche altra cantilena Ecclesiastica, per essempio da gl' Inni, imitandoli nel principio, e nel progresso del *Credo*, senza però legarsi talmente, che per seguitar il Soggetto intrapreso, non abbiano a stiracchiarsi i Versetti con insipidezza, e tedio di chi li ascolta. Così il famosissimo Palestina per soggetto delle sue Messe (benchè in canto figurato detto a cappella, ch' è l'Eroico) per lo più porta per soggetto il tono di qualche Inno. Così ho procurato di fare anch'io quei *Credo* che si porranno nella 5 Parte, la quale per maggior còmmodo si farà distinta, e separabile da questo Libro, ed a questi s'aggiongeranno altri Feriali, cioè d'una nota per sillaba sciolti da ogni soggetto. Che se in questi non si vedrà esseguito quanto quì s'insegna

segna

segna teoricamente, dovrà chi legge riflettere, che in ogni sorte di materia sempre mai riesce più facile il dire, che il fare.

XII. E qui mi conviene ingenuamente avvertire, che dopò d'aver ideata quest'Invenzione; anzi dopo d'aver fatto più d'uno di questi *Credo*, mi sono imbattuto in un Libretto, impresso in Venezia nel 1619. che conteneva 24. *Credo* composti dal P. Lod. Viadana Mi. Oss. coll'accennata invenzione. Con tal differenza però, che questo Auttore non mai varia i Versetti; ma tutti si tira all'aria dell'Inno proposto. In oltre porta solo la metà degli Articoli, supponendo, che s'alterni il *Credo* coll'Organo, il che (non facendosi per pura necessità) è contro i Sagri Riti, da' quali si comanda, che il *Credo* tutto intiero si canti dal Coro. Di più in alcuni *Credo* non seconda il tempo dell'Inno. Finalmente nel *Credo*, *Proles de Cœlo prodiit*, del S.P.S.F. lo fa di 5. To. con quel Tritono, che si notò nella Lez. 5. della 2. Par. nu. 15. dove dissimo esser 7.

CONCLUSIONE DELL'OPERA.

XIII. Ecco quanto ho saputo, e potuto raccogliere per istruzione del Cantore Ecclesiastico. So, che non ho detto nulla di buono, rispetto a quanto poteva dirsi in materia sì vasta, benchè creduta sterile. Non mi par per altro d'aver lasciata veruna di quelle notizie, che ho giudicate necessarie ad un mediocre, se nō perfetto Professore. Tutto ciò che ho potuto dir di buono, è grazia di quel Dio, *a quo omne bonū.* E tutto a gloria sua, di Maria sempre Verg. senza macchia originale concetta, del mio Stimmatizato P.S. Francesco, del gran. S. de' Miracoli Antonio, e di tutti i Beati Cittadini del Paradiso; ad utile, e profitto degli Ecclesiastici, massime dell'Ord. Ser. de' Min. Conv. a' quali con la Grazia Divina prego dal Signore la pienezza d'ogni bene.

Di quanto finalmente ho potuto dir male, di tutto deve incolparsi la mia debolezza, ed ignoranza, che però mi protesto di sottommettere tutto il presente Volume con tutte le sue Regole, Lezioni, Periodi, Lettere, ed Accenti non solo alla Censura infallibile della S. Romana Chiesa certissima norma d'ogni verità; ma anche al Sindicato, e alla correzione d'ogni Perito, dichiarandomi sommamente obligato a chi che sia, che si compiaccia di correggermi caritativamente, per emendarmi da quegli errori, che averò pur troppo commessi dal principio insino al

Fine dell' Opera.

TAVOLA

Delle cose più notabili del Cantore Ecclesiastico.

Il primo numero significa la parte del Libro; il secondo significa la Lezione; ed il terzo significa il numero marginale.

posso-

D

E

Essa

F

G

H

I

K

Lamen-

L

M

N

Offer-

che

quan-

Don Girolamo Mazzei m.° pp.ª

IL FINE.